515

DEUTSCHE VIERTELJAHRS SCHRIFT

FÜR

LITERATURWISSENSCHAFT

UND

GEISTESGESCHICHTE

32. JAHRG. 1958 HEFT 1

J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

STUTTGART

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND GEISTESGESCHICHTE

Begründet von Paul Kluckhohn und Erich Rothacker

Herausgegeben von Prof. Dr. Hugo Kuhn, München 22, Veterinärstraße 2
und Prof. Dr. Friedrich Sengle, Marburg/Lahn, Ketzerbach 14

Schriftleiter: Dr. Richard Brinkmann, Tübingen, Im Rotbad 30

INHALT HEFT 1/1958

Dagobert Frey (Stuttgart), Probleme einer Geschichte der Kunstwissenschaft 1

F. R. Schröder (Würzburg), Die Sage von Hetel und Hilde 38

Heinrich Henel (New Haven), Erlebnisdichtung und Symbolismus . . . 71

Eberhard Galley (Düsseldorf), Heine und der Kölner Dom 99

Franz H. Mautner (Swarthmore), Noch ein Wort zu „Amintor" 111

Horst Oppel (Marburg), Stand und Aufgaben der deutschen Shakespeare-Forschung 113

Eingesandte Bücher 172

Manuskripte sind nur nach vorheriger Anfrage an einen der Herausgeber einzusenden. Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rücksendung erfolgt nur, wenn Rückporto beilag. Der Abdruck von Dissertationen oder Teilen von solchen ist grundsätzlich ausgeschlossen.

Jeder Verfasser erhält von seinem Beitrag 20 unberechnete Sonderdrucke, weitere 30 Sonderdrucke können auf Wunsch gegen Berechnung geliefert werden.

Neu erschienene Bücher aus dem Aufgabenkreis der Deutschen Vierteljahrsschrift und Sonderdrucke sind an die J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, Kernerstraße 43, zu senden. Sie werden in der Rubrik „Eingesandte Bücher" im jeweils nächsten Heft aufgeführt und, soweit dazu geeignet, in einem der Sammelreferate besprochen. Eine Verpflichtung zur Besprechung besteht nicht.

J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, Kernerstraße 43, Ruf 92518. Satz und Druck von H. Laupp jr in Tübingen. Erscheint jährlich in 4 Heften von etwa je 10 Bogen. Der Abonnementspreis beträgt je Heft DM 10.50, der Einzelpreis DM 14.—. Bestellungen nimmt jede Buchhandlung entgegen.

Alle Rechte gemäß § 42 des Gesetzes über das Verlagsrecht vom 19. 6. 1901 sowie das der Übersetzung in fremde Sprachen vorbehalten. Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, diese Zeitschrift oder Teile derselben auf dem Wege des photomechanischen Nachdrucks, der Fotokopie oder der Mikroverfilmung zu vervielfältigen. Printed in Germany.

Wir weisen besonders auf die beiliegenden Prospekte des C. Bertelsmann Verlages, des Verlages Hermann Böhlau Nachf. Weimar und des Verlages Vandenhoeck & Ruprecht hin. (Liegen nur einem Teil der Auflage bei.)

1127P

Probleme einer Geschichte der Kunstwissenschaft

von DAGOBERT FREY (Stuttgart)

I. Problematik der Wissenschaftsgeschichte – II. Quellenkritik, Buchkritik, Kunstkritik – III. Das Wertproblem – IV. Verhältnis der Gegenwartskunst zur Kunstgeschichte – V. Sammeltätigkeit, Ausstellungen, Museen – VI. Kunsthandel, Kunstzeitschriften, Denkmalpflege, Kunstunterricht – VII. Materialsammlung, Ausgrabungswesen – VIII. Reproduktionstechnik – IX. Bildbeschreibung – X. Terminologie – XI. Technologische Gesichtspunkte – XII. Einstellung zum Kunstwerk, historisch-philologische Methode, Ikonologie – XIII. Wissenschaftliche Autonomie, Morellische Theorie, Kunstwerk oder Künstler? – XIV. Künstler- und Kunsthistorikerbiographik, Kollektivpersönlichkeiten, Kunstgeographie – XV. Stilbegriffe, Periodisierung – XVI. Begriff des Schönen, ethische Funktion der Kunst, religiöse Einstellung, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, Problemgeschichte – XVII. Einfluß der Philosophie – XVIII. Entwicklungsgeschichte, Fortschritt, Kontinuität und Diskontinuität – XIX. Anteil der Nationen.

I.

Die vorliegende Untersuchung will keinen Überblick über die geschichtliche Entwicklung der kunstgeschichtlichen Literatur geben, sondern stellt den Versuch dar, die wesentlichen Probleme aufzuzeigen, die für eine Geschichte der Kunstwissenschaft in Betracht kämen.

Es ist vorerst ganz allgemein die Frage zu stellen: Wie verhält sich eine Darstellung der geschichtlichen Entwicklung der Kunstgeschichte zur allgemeinen Wissenschaftsgeschichte, im besonderen zur Geschichte der Naturwissenschaften? Dabei ergibt sich, daß das Verhältnis der geschichtlichen Betrachtung zu ihrem Gegenstand ein grundsätzlich verschiedenes ist.

Die Geschichte etwa des Rechtes oder der Medizin hat eben diese geschichtlich bedingten geistigen Äußerungen zum Gegenstand. Das gleiche gilt für die Kunst als Stoff der Kunstgeschichte. Kunst nimmt also in der geschichtlichen Betrachtung die gleiche Stelle ein wie Recht oder Medizin. Kunstgeschichte ist also gleichzuordnen der Geschichte des Rechts, der Medizin oder Physik. Wir wollen dies »geschichtliche Betrachtung erster Intention« nennen. Geschichte der Kunstgeschichte hat dagegen Geschichte der Kunst zum Gegenstand und ist daher »geschichtliche Betrachtung zweiter Intention«. Geschichte geschichtlich betrachtet bedeutet etwas anderes

als geschichtliche Betrachtung von etwas Außergeschichtlichem. Die Frage, wann und wie eine solche geschichtliche Betrachtung der Kunstgeschichte auftritt, ergibt schließlich eine »Geschichte der dritten Intention«.

Indem Geschichte geschichtlich betrachtet wird, wird die geschichtliche Betrachtungsweise selbst geschichtlich beurteilt, werden die wechselnden geschichtlich bedingten Standpunkte der Betrachtung ihrerseits wiederum von einem bestimmten Standpunkt gesehen, der seinerseits geschichtlich bedingt ist, wird die geschichtliche Betrachtungsweise, ihre Problemstellung und ihre Methodik kritisch gewertet und auf ihre Richtigkeit untersucht, d. h. die geschichtliche Betrachtung zweiter Intention wird zur Geschichtskritik.

II.

So bildet die *Quellenkritik* zugleich den ersten Ansatzpunkt für eine geschichtliche Betrachtung der Kunstgeschichte. In der Art, wie die Quellen (Biographien, Autobiographien, Tagebücher, Chroniken, Stadtgeschichten, Reisebeschreibungen usw.) zum Kunstwerk oder Künstler Stellung nehmen, spricht sich bereits eine geschichtlich bedingte Einstellung aus. Selbst in der Selbstbiographie betrachtet der Künstler das eigene Werk einer früheren Periode aus geschichtlicher Distanz und daher »geschichtlich«. Die Quelle, die etwas über Kunstwerk oder Künstler aussagt, ist an sich schon geschichtliche Darstellung. Ihre Untersuchung auf Echtheit, Glaubwürdigkeit, auf ihre geschichtliche Bedingtheit, ihre geschichtliche oder persönliche Tönung ist daher bereits geschichtliche Betrachtung zweiter Intention.

Dies zeigt sich am frühesten auf archäologischem Gebiet in der Plinius-Kritik (H. Brunn), in der Kunstgeschichte in der Vasari-Kritik, die schon mit Rumohr einsetzt und vor allem von der »Wiener Schule« weiterentwickelt wurde. Julius von Schlosser hat bereits in seinen 'Prolegomena zu Ghibertis Denkwürdigkeiten, über Wesen und Desiderien der Quellenkunde' (1910) den entscheidenden Gedanken klar ausgesprochen: »Die Quellenkunde mündet notwendig, wo sie in die neuere Zeit übergeht, in eine Geschichte der Disziplin selbst.« Sein grundlegendes Werk 'Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte' (1914–21), das später unter dem Titel 'Die Kunstliteratur' neu aufgelegt wurde (1924), ist bereits eine Geschichte der Kunstgeschichte und Kunsttheorie von ihren Anfängen bis zum Klassizismus. Gerade von diesem Standpunkt aus hat Schlosser auch die Gestalt Rumohrs als eines Begründers der Kunstgeschichte besonders gefesselt, dessen Werke er mit einer historisch-kritischen Einleitung neu herausgegeben hat.

Näher einer Geschichte der Kunstwissenschaft kommt Lionello Venturi in seiner 'Histoire de la critique d'art' (1938, zuerst englisch erschienen 1936),

wobei der Terminus »Kritik« im Sinne Kants verstanden ist. Venturi untersucht die Entwicklung der kritisch-philosophischen Einstellung zur Kunst, womit er über eine reine Ästhetik ausgreift, aber doch wiederum nicht die Kunstwissenschaft als geschichtliches Phänomen in ihrer Ganzheit erfaßt, was auch nicht seine Absicht ist. Zugleich zeigt sich die gleiche grundsätzliche Frage, wie bei einer Geschichte der Philosophie: kann man eine solche schreiben, ohne sie auf einen bestimmten philosophischen Standpunkt hin auszurichten? Bei der Geschichte einer naturwissenschaftlichen Disziplin ist dieser Orientierungspunkt im gegenwärtigen Stand der Wissenschaft unmittelbar gegeben; bei der Philosophie, wozu auch eine »Kritik der Kunst« gehört, bleibt er subjektiv, der persönlichen Entscheidung des geschichtlichen Betrachters vorbehalten. Dies zeigt sich auch bei L. Venturi, der auf der Ästhetik Benedetto Croces fußt: so wird die histoire de la critique d'art zu einer critique de l'histoire de la critique d'art. »Kritik« und Philosophie äußern sich eben in ihrer Geschichtlichkeit: la critica è la storia della critica, la filosofia non può saltare sulla propria storia (B. Croce).

Der Wandel in der Stellung der Ästhetik zur Kunstgeschichte zeigt sich in der Forderung einer philosophischen Theorie der Kunst, die A. W. Schlegel erhoben hat, wobei es geschichtlich aufschlußreich ist, daß dieser Abspaltungsprozeß einer Kunstphilosophie zusammenfällt mit den ersten Ansätzen einer Kunstgeschichte in einem die Künstlerbiographik übergreifenden Sinne, wie sie sich in den Berliner Vorlesungen A. W. Schlegels von 1801–1802 ankündigt.

Wir können aber die Ansätze einer geschichtlichen Betrachtung der Kunstgeschichte noch an anderer Stelle finden. Wenn sich der Kunsthistoriker mit einem bestimmten Gebiet seines Faches beschäftigt und das darauf bezügliche Schrifttum zeitlich geordnet zusammenstellt, die in ihm ausgesprochenen wechselnden Anschauungen, die Entwicklung der kritischen Beurteilung registriert, so betreibt er eigentlich schon Wissenschaftsgeschichte, denn ein geschichtlicher Überblick über die ältere Literatur zu einem bestimmten kunstgeschichtlichen Problem ist bereits geschichtliche Betrachtung zweiter Intention. So sind etwa die Einleitung Max Dvořáks zu dem 'Rätsel der Brüder van Eyck' mit einer geschichtlichen Darstellung der wechselnden Auffassung und Wertung als Ausdruck der jeweiligen kunstgeschichtlichen Einstellung der Zeit oder das Kapitel von E. Hempel über die Michael-Pacher-Literatur in seinem großen Tafelwerk Beiträge zu einer Geschichte der Kunstgeschichte; und E. Rothackers wichtige zusammenfassende Besprechung der drei annähernd gleichzeitig erschienenen Bücher: Wölfflins 'Kunstgeschichtliche Grundbegriffe', Tietzes 'Methode der Kunstgeschichte' und Wulffs 'Prinzipienlehre der bildenden Kunst' (1919) kann schlechthin als ein Ausschnitt einer wissenschaftsgeschichtlichen Betrachtung bezeichnet werden.

Stärker als in den eben erwähnten Werken tritt die kritische Stellungnahme als Ausgangspunkt des geschichtlichen Rückblickes in Arbeiten hervor, die sich grundsätzlich mit den Zielen und Aufgaben der Kunstgeschichte befassen. Schon im Exemplifizieren an älteren Erscheinungen der Kunstliteratur und ihrer kritischen Beurteilung spricht sich ja eine geschichtliche Betrachtungsweise aus. Noch entschiedener zeigt sich das in einem Buche wie Strzygowskis 'Krise der Geisteswissenschaft' (1923), das die von ihm aufgestellten wissenschaftlichen Aufgaben und Forderungen grundsätzlich auf einer Kritik der bisherigen Einstellung der Kunstwissenschaft aufzubauen versucht.

In diesem Sinne werden auch Buchbesprechung und *Buchkritik* zu beachtenswerten Symptomen einer geschichtlichen Betrachtung zweiter Intention, und eine Geschichte der Buchkritik und ihrer Bedeutung für die Entwicklung der Kunstgeschichte – man denke etwa an den von Wickhoff 1904 begründeten 'Kunstgeschichtlichen Anzeiger', den man geistesgeschichtlich als eine Parallelerscheinung zur 'Fackel' von Karl Kraus bezeichnen könnte – wäre ein wichtiges Desideratum einer Geschichte der Kunstwissenschaft.

Von einer anderen Seite nähert man sich ihr von der *Kunstkritik* im engeren Sinne her. Auch sie ist ja Stellungnahme zur Kunst, Reflexion über sie, wobei vielfach auch geschichtliche Betrachtungen und Erwägungen mit hineinspielen. So ist sie eine der aufschlußreichsten Quellen für den künstlerischen Geschmack einer Zeit und ihrer kunsttheoretischen und kunstgeschichtlichen Anschauungsweise. Soziologische Faktoren machen sich dabei vielfach geltend und lassen ebenso die soziale Stellung und Funktion von Kunst und Künstlern wie von Publikum und Kritiker erkennen. Die 'Reflections sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France' (1746) von La Font de Saint Yeune leuchtet tief hinein in den erbitterten Kampf zwischen dem zünftigen Malerurteil, vertreten von der Akademie als dem inappellablen Areopag der bildenden Kunst und der sich immer mehr durchsetzenden Laienkritik. Dabei bildet sich auch hier wieder ein besonderer esoterischer Kreis von Kunstkennern und Amateuren heraus, gegen den ebenso Hogarth zu Felde zieht, indem er sich über ihr Rotwelsch lustig macht (the cant phraseology made up of half ore whole Italian), wie in derberer Form der Schwabe J. A. Koch.

Die kritischen Berichte über den Pariser »Salon« von Diderot, Baudelaire, Théophile Thoré (mit den Decknamen »Bürger«), Théodore Duret, Zola sind ebenso aufschlußreich für die Stellungnahme zur alten Kunst wie zu der der Gegenwart. Es zeigt sich dabei, daß die Kunstgeschichte eine wesentliche Wurzel in der Exemplifizierung der zeitgenössischen Kunstanschauungen an den Werken der Vergangenheit hat und damit kunstpädagogische Bedeutung gewinnt.

Das Problem der Laienkritik spielt bis in unsere Zeit hinein und hat im 19. Jahrhundert zur demokratischen Farce geführt, eine Volksabstimmung über die Echtheit der »Holbein-Madonna« in Dresden zu veranstalten (1871), die selbstverständlich zu dem verkehrten Ergebnis führte. So bildet die Kunstkritik, wie sie A. Dresdner in seinem Buche 'Die Entstehung der Kunstkritik' (1915) als erster versucht hat, eine Ergänzung und Weiterführung der Quellenkunde und greift wie diese in die Geschichte der Kunstgeschichte über. Dies zeigt sich vor allem dort, wo Kunsttheorie und Kunstkritik Werke der alten Kunst als Belege und Beweise ihrer Werteinstellung heranziehen oder als Zielsetzung für die Gegenwartskunst verwenden. Man denke dabei vor allem an die Antike, die immer wieder als Wertmaßstab benützt oder mißbraucht wird. Daß aber von seiten der schaffenden Künstler auch gegen die Antikenschwärmerei als »ansteckende Seuche« Stellung genommen werden konnte, beweist eine Äußerung einer 'Gesellschaft von Baumeistern' von 1754, die Nicolai in der 'Sammlung vermischter Schriften' abdruckt.

III.

Damit tritt die Bedeutung des *Wertproblems* für die Kunstgeschichte in den Gesichtskreis der Untersuchung. Betrachtet man das Kunstwerk als solches, so kann eine Wertung nicht ausgeschlossen werden. Das Kunstwerk stellt notwendig einen Wert dar. Indem der Künstler Kunst intendiert, schafft er einen Wert, will er einen Wert schaffen. Die Werthaftigkeit ist daher wesenhaft für die Kunst.

Aber die Wertung bestimmter Kunstwerke, Künstler oder Kunstepochen ist wandelbar. Die Geschichte dieses Wandels bildet eine wesentliche Aufgabe einer Geschichte der Kunstgeschichte; sie ist geschichtliche Betrachtung zweiter Intention. Am deutlichsten tritt dies im Verhältnis zur Antike in Erscheinung. Seit dem Mittelalter bleibt sie durch alle Zeiten irgendwie Maßstab und Vorbild – selbst bei Picasso –, aber die Wertakzente verschieben sich. Es ist immer wieder etwas anderes, was man in ihr sieht, sucht und wertet. So verstanden Winckelmann und Lessing unter Antike vorwiegend die Kunst des Hellenismus, vertreten durch den Laokoon und den Apollo von Belvedere, dann entdeckte man die klassische Zeit des Phidias, heute neigt sich die Wertschätzung der griechisch-archaischen Kunst zu.

In ähnlicher Weise aufschlußreich ist der Wandel in der Wertung der Kunst Raffaels. Sie läßt in der Zeit des Rokokos bezeichnenderweise nach, erlebt einen neuen Aufschwung im Klassizismus, wie sich in der Monographie Passavants zeigt, tritt wieder in der Zeit des Realismus zurück, rückt im Stefan George-Kreis in den Mittelpunkt der Verehrung und zeigt in unserer Zeit ein Absinken. So hat H. Lüthgens in seiner Dissertation 1929 die Beur-

teilung von Raffaels 'Transfiguration' in der Kunstliteratur der letzten vier Jahrhunderte untersucht und die Wertungskurve aufgezeigt.

Anders verläuft sie bei Rembrandt. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist sein Wert umstritten, dann findet sich im Tagebuch Delacroix' die überraschende Eintragung: Peut-être découvrirait on que Rembrandt est un beaucoup plus grand peintre que Raphael. J'écris ce blasphême propre à faire dresser les cheveux de tous les hommes d'école (1851). Durch E. Koloffs Rembrandt-Aufsatz in Raumers Taschenbuch von 1854 und die Kritik Theophile Bürger-Thorés über die Ausstellung in Manchester 1857 werden die Voraussetzungen geschaffen, Rembrandt den ihm gebührenden Platz in der Kunstgeschichte einzuräumen.

Schon Ende des 17. Jahrhunderts tobte der Kampf der Poussinisten und Rubenisten an der Pariser Akademie in der »Quereille des anciens et modernes«, im wesentlichen ein Wiederaufleben des alten kunsttheoretischen Streites aus dem 16. Jahrhundert um den Vorrang von »Zeichnung« (disegno) oder Farbe. Die Bewertung der Kunst der Vergangenheit steht dabei unter dem Einfluß der Tendenzen der Gegenwartskunst. Die alte Kunst gewinnt ihre Bedeutung aus ihrer Beziehung zu dieser, indem sie als Vorbild oder Verirrung hingestellt wird. So gelangt Roger de Piles in seiner 'Balance des peintres' zu einer Klassifikation der alten Maler nach einem Punktsystem der Bewertung.

Die geschichtliche Betrachtung der im Ablauf der Geschichte wechselnden Betrachtung und Wertung älterer Kunstwerke ist an sich ein komplexes Problem, das mit dem einfachen Aufzeigen des literarischen Niederschlages nicht erschöpft ist, der wiederum von verschiedenen Faktoren bestimmt ist, die durch eine analysierende Interpretation aufzuzeigen wären. Ästhetische Einstellung emotionaler wie rationaler Art, Bewußtseinsformen der Betrachtungsweise, ein Wandel des »Sehens« im Sinne Wölfflins verbinden sich mit reinem Inhaltsinteresse am Kunstwerk und schließlich mit außerkünstlerischen Motiven. H. W. von Löhneysen hat kürzlich für die ältere niederländische Malerei einen derartigen synthetischen Versuch unternommen. Eine solche Betrachtung greift bereits in eine »Geschichte der dritten Intention« über, indem die geschichtliche Betrachtung und Beurteilung von Kunstwerken der Vergangenheit Gegenstand der Reflexion wird.

Das Wert-Problem wird unmittelbar und grundsätzlich für die geschichtliche Darstellung bestimmend mit der Unterscheidung von »Poesie« und »Literatur« bei Benedetto Croce, wonach Poesie eine universale, überzeitliche Qualität bedeutet, während Literatur örtlich und zeitlich an die Zivilisation gebunden erscheint. J. von Schlosser hat diese Scheidung als »Stil- und Sprachgeschichte« auf die bildende Kunst übertragen und L. Venturi sie in der Gegenüberstellung von »art« und »goût« verallgemeinert.

Das Problem der künstlerischen *Toleranz* taucht mit der Romantik auf.

Mit der Rückwendung zum Mittelalter, mit der Weitung des kunstgeschichtlichen Blickfeldes, mit der Anerkennung der nationalen Eigenart durch Herder wird auch die Anerkennung verschiedener Gestaltungsweisen, verschiedener Stilformen zur Forderung. In dem Kapitel mit der charakteristischen Überschrift 'Toleranz und Menschenliebe in der Kunst' in Wackenroders 'Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders' (1797) werden Antike und Gotik als gleichberechtigt nebeneinandergestellt: »Gott ist der gotische Tempel so wohlgefällig als der Tempel der Griechen.« Und weiter: »Liegt Rom und Deutschland nicht auf einer Erde?«

Im künstlerischen Eklektizismus des 19. Jahrhunderts vollzieht sich vollends ein Neutralisierungsprozeß, durch den alle Stilerscheinungen gleichwertig werden. Es ist der Stolz der modernen Kunstgeschichte, alle geschichtlichen Kunstäußerungen in gleicher Weise verstehen und würdigen zu können, ein Gedanke, der uns heute so selbstverständlich erscheint, daß er gelegentlich zu einer vollkommenen Nivellierung zu führen droht.

Dahinter steht die umfassendere geschichtsphilosophische Frage, ob Geschichte überhaupt objektiv registrieren soll und kann, oder ob sie notwendig von einem gegenwartsbedingten Standpunkt aus zu betrachten ist. Die Wendung zu einer objektiven philologischen Geschichtsschreibung kündet sich deutlich in der lapidaren Formulierung von Michelet an: »l'histoire est témoin et non juge«, der L. Venturi für die Kunstgeschichte die Feststellung gegenüberzustellen sucht, daß das Urteilen notwendige Voraussetzung des Verstehens sei. Damit wird das Problem des »Verstehens« an sich in der Geschichte wie in der Kunst aufgerollt: inwieweit man von einem richtigen Verstehen eines Kunstwerkes überhaupt sprechen kann. Mit der Forderung einer rein intuitiven Erkenntnis, wie sie B. Croce und ihm folgend L. Venturi aufstellt, ist das Problem, mit dem sich Bollnow von philosophischer Seite beschäftigt hat, jedenfalls nicht gelöst.

IV.

Die Kunst der Gegenwart selbst kann geschichtsbildende Bedeutung gewinnen, indem sie im Nachschaffen die geschichtlich überlieferte Kunst zu interpretieren sucht, indem sie das zeitbedingte Bild der Vergangenheit künstlerisch gestaltend anschaulich machen will. In diesem Sinne ist die historisierende Architektur des 19. Jahrhunderts gebaute Stilgeschichte. Der künstlerische Historizismus will stilreinere Werke schaffen, als sie in den geschichtlichen Werken gegeben sind; er stellt stilistische Idealtypen auf, nach denen er die geschichtlichen Erscheinungen beurteilt und bewertet.

Die Beeinflussung der Gegenwartskunst durch Kunstwerke und Künstler der Vergangenheit geht mitunter ihrer geschichtlichen Wiederentdeckung voraus. So setzt die Nachahmung Rembrandts schon in der zweiten Hälfte

des 18. Jahrhunderts ein, wie etwa bei Dietricy oder dem »Kremser-Schmidt«, während seine kunstgeschichtliche Rehabilitierung, wie wir sahen, erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts erfolgt. Der Barock wird früher nachgeahmt, wie bei Delacroix oder Carpeaux, als kunstgeschichtlich gewürdigt, was erst Ende des Jahrhunderts durch Gurlitt, Wölfflin und Riegl erfolgt. So kann auch die Kunsttheorie ebenso für die lebende Kunst wegweisend sein, wie ihr gegenüber zurückgeblieben, was für das 17. Jahrhundert gilt. Oft lief, wie es Waetzoldt ausgedrückt hat, »die Ahnung der Erkenntnis voraus«. Solche zeitlichen Verschiebungen sind auch für die Beziehung der Kunstgeschichte zur Kunst aufschlußreich.

Das Verhältnis von lebender Kunst und Kunstgeschichte spricht sich auch darin aus, von wem die kunstgeschichtliche Forschung getragen wird, und wie die Künstler selbst sich zu ihr stellen. Ein Überblick über die ältere Kunstliteratur zeigt, daß die ersten Vertreter einer geschichtlichen Betrachtung der Kunst der Vergangenheit zumeist Künstler waren wie Ghiberti, Vasari, van Mander, Sandrart. Es geht ihnen dabei um die eigene Sache, es ist die Vergangenheit ihrer eigenen Kunst, die sie aufsuchen, durch die sie ihr eigenes Schaffen zu legitimieren, die gesellschaftliche Stellung ihres Standes zu heben suchen. Es ist die Spiegelung der Gegenwart im Vergangenen. So waren es vielfach Maler, welche die vergangene Kunst wieder zum Leben erweckten. Es waren Maler wie Pacheco, Quevedo, Mengs und Boschini, Manet, Stevenson und Liebermann, die Velasquez für sich und die Kunst ihrer Zeit entdeckten, wie Delacroix, van Gogh: Rembrandt.

Eine Übergangsstellung nehmen in späterer Zeit die Kunsthistoriker ein, die sich zugleich als Maler-Dilettanten betätigten. So arbeitete Passavant im Atelier Davids und Gros', und auch Wickhoff und Wölfflin haben gezeichnet und gemalt. Und der junge Wölfflin schreibt aus Italien (1886): »... ich lerne sehen. Hier unterstützt mich der große Vorzug, daß ich zeichne.« Es wäre interessant zu untersuchen, inwieweit ein solcher Kunstdilettantismus durch ein engeres Verhältnis zur künstlerischen Technik und Arbeitsweise fördernd oder durch die persönliche Beschränkung des Könnens hemmend und einengend auf die kunstgeschichtliche Betrachtung sich ausgewirkt hat. Das Wechselverhältnis zwischen eigener künstlerischer Betätigung und Wertung fremder Kunst tritt sehr deutlich bei Goethe in Erscheinung.

Entscheidend ist aber doch die immer stärkere Abspaltung des zünftigen Kunsthistorikers vom Künstler und Kunstdilettanten. Das zeigt sich auch im Zurücktreten der Künstler in der Leitung der Museen. Ja, man wird vielfach eine gewisse ablehnende, fast feindliche Einstellung der Künstler gegen den Kunsthistoriker als geschichtliches Symptom nicht übersehen dürfen. Es bekundet sich darin die Verwissenschaftlichung der Kunstgeschichte, die oft mit dem Verlust eines lebendigen Verhältnisses zur Gegenwartskunst erkauft wird.

Trotzdem bleibt der *Einfluß der Gegenwartskunst* auf die Kunstgeschichte von entscheidender Bedeutung. Scheidet sich zwar der Wissenschaftler vom Künstler, so wird er doch in seiner Einstellung zur Vergangenheit, bewußt oder unbewußt, im positiven oder negativen Sinne, von der Kunst seiner Zeit bestimmt. A. Hildebrands Einfluß auf Wölfflin ist durch dessen eigene Äußerung bezeugt; der Anstoß, den der Impressionismus zu Wickhoffs Entdeckung des spätrömischen Illusionismus gab, der Expressionismus, der in der Wendung zur geistesgeschichtlichen Betrachtung bei Dvořák seine Entsprechung fand, die abstrakte Malerei, die einer rein formalen Kunstbetrachtung auch der Vergangenheit den Boden bereitete, der Surrealismus, der die Wertung des Manierismus mitbestimmte, sind bekannte Beispiele. So wird in der kürzlich erschienenen Arbeit von G. R. Hocke 'Die Welt als Labyrinth' der Versuch unternommen, den Manierismus der Zeit von 1570 bis 1650 zu der Kunst des 20. Jahrhunderts in Vergleich zu setzen, ihn aus dieser zu deuten und dieser wiederum damit »eine historische Legitimation« zu verleihen. So führt die Geschichte der Kunstwissenschaft wieder zur Kunst in ihrer geschichtlichen Entwicklung zurück. Man wird dabei ebenso das Erhellende einer solchen Betrachtung aus einer Gegenwartsperspektive nicht übersehen dürfen wie auch das Gefahrenmoment hinsichtlich des Erfassens der historischen Erscheinungen in ihrer Einmaligkeit und Totalität. So führt eine Geschichte der Kunstwissenschaft wieder zur Kunst selbst in ihrer geschichtlichen Entwicklung zurück.

Es kann sich allerdings auch die Umkehrung zeigen, daß die Ablehnung der Gegenwartskunst durch den Kunsthistoriker sein Urteil über bestimmte geschichtliche Erscheinungen bestimmt, wie sich dies etwa in der »Verdammung der Rembrandt-Welt« durch Jakob Burckhardt in seinem Vortrag von 1877 zeigt. Auch Carl Justis ablehnende Haltung gegenüber der Kunst seiner Zeit macht sich in seiner kunstgeschichtlichen Einstellung geltend. Seine Charakterisierung der Zeitkunst durch den »Dunstkreis von Hospital, Zuchthaus und Irrenzelle« erinnert in seiner pathologischen Auffassung an H. Sedlmayrs 'Verlust der Mitte'.

V.

In engstem Zusammenhang sowohl mit den künstlerischen Tendenzen der Zeit als auch mit ihren wissenschaftlichen Interessen steht die *Sammeltätigkeit*. Ihre Geschichte bildet einen wichtigen Abschnitt in der Geschichte der Kunstwissenschaft. Wesentlich sind dabei die Antriebe und die Zielsetzungen des Sammelns. Sammelte man in den »Kunst- und Wunderkammern« der Spätrenaissance teils aus dynastischen und genealogischen Interessen (Porträtsammlungen), teils um des Kuriositätswertes willen, so entstanden die großen höfischen Sammlungen des 17. Jahrhunderts bereits aus

künstlerischem Antrieb und vielfach unter der Einflußnahme von Künstlern, wie etwa die Gemäldegalerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel unter der Leitung von Teniers. Einen Versuch einer allgemeinen Museographie bringt schon der dritte Teil von Sandrarts 'Teutscher Academie', die auf den Reiseberichten des Arztes und Numismatikers Charles Patin (1676) beruht. Die Bezeichnung Museum in unserem Sinne, der von der ursprünglichen Bedeutung des griechischen Wortes abweicht, ist zum erstenmal nachweisbar bei der Beschreibung der berühmten Porträtsammlung Paolo Giovios in seiner 'Descriptio musaei' (1546), wird aber erst im 17. Jahrhundert allgemein. Die erste zusammenfassende Darstellung von Sammlungen nach Städten bringt die 'Museographia Neickeliana' 1727, wobei aber noch immer das »Curiöse« vorherrscht und zwischen Kunst- und Naturprodukten noch nicht geschieden wird. Durch die Inventarisierung und Katalogisierung solcher Sammlungen, wie durch die Veröffentlichung in Stichwerken, wurde eine weitgehende Denkmälerkenntnis gewonnen und verbreitet, die wiederum in die Kunstwissenschaft einmündet. Selbst eine so ephemere Erscheinung wie das Musée Napoléon hat, wie die künstlerischen Erlebnisse Boisserées und Friedrich Schlegels bezeugen, auf die Entwicklung der Kunstgeschichte eingewirkt.

Die Vorliebe der Sammler für bestimmte Gruppen von Kunstwerken spiegelt sich auch in deren kunstgeschichtlicher Bearbeitung. Das zeigt sich besonders bei der Druckgraphik, bei der die verschiedenen Plattenzustände bereits seit dem 18. Jahrhundert (Bartsch, Basan) genauestens untersucht und verzeichnet wurden. Schon Houbraken (1718/19) bemerkt, daß die Liebhaber der Rembrandtschen Graphik die verschiedenen Zustände und Druckqualitäten sammeln, ja er unterstellt sogar Rembrandt die Absicht, die Veränderungen vorgenommen zu haben, um die Blätter neu verkaufen zu können. Das Interesse der Kunsthändler und Sammler an den Radierungen Rembrandts läßt der 1751 erschienene 'Catalogue raisonné' des Edme-François Gersaint erkennen, der als Händler durch das Reklamebild Watteaus bekannt ist. Ähnliche Zusammenhänge bestehen auch in der Numismatik, die sich entsprechend den Sammlerinteressen sehr früh zu einer eigenen wissenschaftlichen Disziplin entwickelte, und beim Sammeln von Gemmen und Gemmenabdrücken, das eine ausgesprochene Modeerscheinung des 18. Jahrhunderts war (P. J. Mariette, Traité historique des pierres gravés du Cabinet du Roi, 1750 – Ph. D. Lippertsche Dactyliothec, das ist Samml. geschnittener Steine der Alten, 1767).

Ein gesondertes Problem bildet die Sammeltätigkeit der Künstler, wobei einerseits das rückgewandte Interesse für alte Kunst durch die künstlerische Einstellung bestimmt wird, andererseits das künstlerische Schaffen beeinflußt wird von den Sammlungsgegenständen, durch die sich der Künstler seine besondere, ihm eigentümliche Umwelt zu schaffen sucht und durch

die er immer wieder neue Anregungen gewinnt, wie dies etwa bei Rembrandt nachzuweisen ist.

Andererseits geht ein unmittelbarer Einfluß vor allem von den öffentlichen Sammlungen auf die Kunstgeschichte aus. So finden wir im 19. Jahrhundert eine Reihe für die Entwicklung der Kunstgeschichte maßgebender Persönlichkeiten als Museumsleiter tätig wie Passavant, Eitelberger, Julius von Schlosser, Alois Riegl, Lichtwark und Wilhelm von Bode, die geradeaus ihrer musealen Tätigkeit, aus dem ständigen unmittelbaren Kontakt mit den Originalen stärkste Anregung für ihre kunstgeschichtliche Forschung gewannen.

Auch der kunstgeschichtliche *Unterricht* geht vielfach von Sammlungsbeständen aus, wie die Lehrtätigkeit von Joh. Fr. Christ in Leipzig (1735 bis 1756) oder die Privatvorlesungen des Medailleurs Böhm in Wien († 1865), die er an Hand von Objekten seiner eigenen kleinen Sammlung abhielt. Julius von Schlosser hat ihn der »Prähistorie der Wiener Schule« zugewiesen und ihn damit als einen wichtigen Ausgangspunkt der modernen Kunstgeschichte gekennzeichnet. Die École du Louvre, mit der der Name Courajod verbunden ist, hat sich zu einem blühenden Institut vom Rang einer Hochschule entwickelt.

Neben den Sammlungen ist die Veranstaltung von *Ausstellungen,* die mit dem ersten Pariser Salon von 1667 einsetzen, dem allerdings schon kleinere Ausstellungen der Pariser Akademie vorausgegangen sind, kunsttheoretisch, kunstsoziologisch und kunstgeschichtlich von Bedeutung. Sie dienen nicht nur dazu, Kunstwerke der eigenen Zeit wie der Vergangenheit der Öffentlichkeit oder einem sie repräsentierenden Gesellschaftskreis bekanntzumachen, sondern darüber hinaus durch Auswahl und Anordnung, durch Gegenüberstellung von Kunstwerken aus oft fernliegenden Verwahrungsorten und aus verschiedenen Zeiten, durch ein ausgesprochenes oder unausgesprochenes künstlerisches oder kunstgeschichtliches Programm kunsterzieherisch oder kunstpropagandistisch zu wirken. So waren auf der ersten Impressionisten-Ausstellung der Wiener Sezession 1903 neben die Bilder der modernen Franzosen auch einzelne Werke von Tintoretto, Goja und Delacroix gehängt, um einerseits die neue Richtung durch die Geschichte zu legitimieren, andererseits die geschichtlichen Werke von einem neuen Standpunkt zu zeigen. So können auch rein historische Ausstellungen neue künstlerische Beziehungen aufweisen und neue Erkenntnisse erschließen. In diesem Sinne konnte Waetzoldt in der 'Trilogie der Museumsleidenschaft' sagen: »Eine Museumsausstellung eröffnet manchmal genau wie ein Buch neue wissenschaftliche Perspektiven.« Die Möglichkeit auf Ausstellungen Werke, die sich örtlich weit entfernt befinden, nebeneinanderzustellen und sie damit einem unmittelbaren Vergleich zu unterziehen, hat sich gerade in den letzten Jahren auf einer Reihe von Sonderausstellungen bewährt und die kunstgeschichtliche Forschung befruchtet.

In enger Beziehung zur Entwicklung der Kunstgeschichte steht der Wandel der Anordnungsprinzipien bei Sammlungen und Museen. Man denke etwa an die depotartige Aufstellung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm, wie sie uns das Bild David Teniers in Wien zeigt, die rein dekorative Aufstellung, die dazu führte, Bilder zu beschneiden oder anzustücken, um Pendants zu schaffen, die Trennung nach Kunstgattungen und »Schulen«, wie sie für das 19. Jahrhundert charakteristisch ist, die tiefgreifende Reformbewegung um die Jahrhundertwende: einerseits lockeres Hängen, Isolierung des einzelnen Kunstwerkes, andererseits Zusammenstellung von Werken verschiedener Kunstgattungen, von Malerei, Plastik und Kunstgewerbe, zur Illustrierung der Kulturzusammenhänge. Kunstpädagogische Tendenzen sind um die Mitte des vorigen Jahrhunderts vor allem für den Aufbau kunstgewerblicher Museen als Vorbilder-Sammlungen für das Kunstgewerbe maßgebend (South-Kensington Museum, London) und spiegeln den Wandel in der Entwicklung der zeitgenössischen Kunst und ihrer theoretischen Programme wider.

Die Bestrebungen der Popularisierung alter und moderner Kunst spielen in unserer Zeit vor allem in USA eine bemerkenswerte Rolle, wie etwa aus dem 'College Art Journal' zu ersehen ist, und wirken sich auch in Europa, nicht immer in günstiger Weise, aus.

VI.

Mit der Sammeltätigkeit und der Entstehung der Museen steht der *Kunsthandel* in enger Beziehung, der in günstigem wie auch bedenklichem Sinne die Kunstgeschichte wie die Kunstbewertung beeinflußt. Auch seine Geschichte müßte unter Berücksichtigung der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Voraussetzungen noch geschrieben werden, wobei eine solche Darstellung sowohl in die Geschichte der Kunst (kunstfördernde, kunstlenkende, kunsthemmende Bedeutung), wie in die der Kunstwissenschaft gehörte.

Die allmähliche Verselbständigung künstlerischer und kunstgeschichtlicher Interessen gegenüber allgemeinen gesellschaftlich bestimmten Bildungstendenzen zeigt sich vor allem in der Entwicklung der Kunstzeitschriften, die E. H. Lehmann für Deutschland in ihren Anfängen untersucht hat. Die älteren Publikationen, wie die seit 1748 in Sachsen herausgegebenen 'Neuen Versuche . . .' trachten noch »alles, was in der Natur- und Kunstgeschichte, welche mit der Natur ihre Verbindung haben, einschlägt« zu umfassen, wie es in der 'Vorerinnerung' heißt. Es ist sehr bezeichnend, daß die erste ausschließlich der Kunst gewidmete Zeitschrift in Deutschland, die seit 1755 in Augsburg erschien, enge mit dem Kunsthandel verknüpft war. Andererseits sind es pädagogische Bestrebungen »den guten

Geschmack zu fördern«, durch die »schönen Wissenschaften« die Völker »gesitteter und geselliger« zu machen, die in der Gründung der 'Gesellschaft der freyen Künste' durch Gottsched 1752 und in Friedrich Nicolais 'Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste' (seit 1757) zum Ausdruck gelangen. Es wäre soziologisch interessant gerade diese Tendenzen in ihrem Wandel durch das 19. Jahrhundert etwa bis zum kunsterzieherischen Wirken von Schulze-Naumburg, Lichtwark, van de Velde zu verfolgen.

Mit der Entwicklung der Kunstgeschichte steht auch die *Denkmalpflege* und die *Restaurierungstätigkeit* in enger Beziehung, von ihr bestimmt und sie bestimmend. Schon in der Pietät dem Kunstwerk gegenüber, mag diese von den verschiedensten Faktoren beeinflußt sein: kultischen, politischen, historischen, künstlerischen, die überdies vielfach nicht zu scheiden sind, spricht sich ein bestimmtes Verhältnis zum Kunstwerk aus. Dvořák hat auf die seltsame Wiederaufstellung der alten Grabmäler und Altarfragmente und ihre künstlerische Einfügung in einen modernen Rahmen beim Neubau von San Giovanni in Laterano durch Borromini hingewiesen und darin ein frühes Beispiel einer bewußten Denkmalpflege gesehen. Die 'Bibliothek' Nicolais gibt mit den Hinweis auf ein englisches Buch den Lesern, »welchen an der Erhaltung der Werke der schönen Künste gelegen ist«, Anweisung für die besten Restaurierungsmethoden. Wieder ist es die Romantik, die entscheidende Anregungen bringt. Der Historizismus führt zur »stilreinen« Rekonstruktion, gegen die um die Jahrhundertwende die Forderung nach Wahrung des originalen Charakters der Kunstwerke, nach Konservierung an Stelle von Restaurierung erhoben wird. Archäologische, historische, museale und künstlerische Gesichtspunkte spielen dabei mit und zeigen die vielfache Wechselwirkung zwischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege, wie sie etwa in Rodins Kathedralenbuch zum Ausdruck kommt. Noch enger ist die Beziehung zu den mannigfachen Problemen der Bildrestaurierung vom musealen Standpunkt, zu denen z. B. die Frage nach der Berechtigung der Abdeckung des alten vergilbten Firnis (»Galerieton«) zur Wiederherstellung der angeblich ursprünglichen Farbwirkung gehört, die doch fragwürdig bleibt (Abdeckung der Poussin-Bilder in der Bridgewater-Gallery oder der 'Nachtwache' Rembrandts).

Eine Geschichte der Denkmalpflege, die auf einem gesamteuropäischen Überblick aufgebaut sein müßte, fehlt noch. Sie hätte ebenso die geistigen und sozialen, die politischen und legislativen wie die technischen Probleme zu umfassen. Es ist für die geschichtlichen Wurzeln einer staatlich geregelten Denkmalpflege höchst aufschlußreich, daß in Österreich der Dichter Adalbert Stifter einer der ersten Konservatoren war und auf ihn die Restaurierung des Kefermarkter Altares zurückgeht, die er im 'Nachsommer' eingehend schildert, ebenso wie der entscheidende Einfluß und die aktive Teilnahme seitens des Adels.

Schließlich wäre in diesem Zusammenhang das *Kunstfälschertum* zu erwähnen, das ebenso für den Zeitgeschmack wie für die kunstgeschichtlichen Interessen der Zeit aufschlußreich ist, wie die Antiken-Fälschungen des 16. Jahrhunderts, in die sogar Michelangelo hineingezogen wurde, die Dürer-Fälschungen in der Zeit des Spätmanierismus um 1600, die romantischen Fälschungen mittelalterlicher Malerei. Zugleich zeigen sich die ersten Bestrebungen auf Grund kritischer Kennerschaft die Fälschungen aufzuweisen, wie es J. H. Merck für Dürer versucht hat (1787).

Erscheinungen der neueren Zeit wie Dosenna, Meegeren, Malskat lassen die Problematik der Bewertung des Kunstwerkes von einem rein ästhetischen oder einem historischen Standpunkt erkennen und werfen die Frage auf nach der Bedeutung der Persönlichkeit des Künstlers, die sich im und durch das Kunstwerk ausspricht.

Auch eine Geschichte des *kunstgeschichtlichen Unterrichtes,* der Errichtung von Lehrstühlen an den Hochschulen, von Forschungsinstituten und Arbeitsbehelfen bis zum Unterricht an den mittleren und höheren Schulen ergäbe ein wichtiges Kapitel einer Geschichte der Kunstwissenschaft, in dem vor allem die allgemeine Bewertung der Kunst und Kunstgeschichte als soziologisches Problem in Erscheinung träte.

VII.

Eine notwendige Voraussetzung der kunstgeschichtlichen Forschung bildet die *Materialsammlung* und ihre Veröffentlichung in Corpuswerken, wobei wiederum die Gesichtspunkte, von denen aus das Material gesammelt und geordnet wird, zeitbedingt und für die Einstellung der kunstgeschichtlichen wie der künstlerisch-ästhetischen Interessen aufschlußreich sind. Dies zeigt sich besonders in der Entwicklung der periegetischen und kunsttopographischen Literatur, deren bekanntestes antikes Beispiel die topographische Beschreibung der Kunst- und Kultdenkmäler Griechenlands durch Pausanias ist, deren mittelalterliche Fortsetzung in den Mirabilia Romae zu finden ist, und deren neuzeitliche Anfänge die Reiseberichte und Tagebuchaufzeichnungen bilden. Eine Geschichte und einen Katalog der Rom-Guiden, für die vor allem hagiographische und archäologische Interessen maßgebend waren, hat L. Schudt 1930 herausgegeben; eine geschichtliche Darstellung der Reiseberichte über Italien von ihm liegt im Manuskript vor und harrt der Veröffentlichung. Man denke, wie aufschlußreich für die künstlerische und für die geschichtliche Einstellung sowohl der Zeit wie der Persönlichkeit die 'Italienische Reise' Goethes ist, die H. von Einem kunstgeschichtlich kommentiert hat. Topographische Aufnahmen der Denkmäler setzen schon im 18. Jahrhundert mit Montfaucons 'Monuments de la Monarchie française' (1729) ein. Waagen, Jacob Burckhardt gehen von kunstgeschichtlichen Reiseberichten aus, wie Burckhardts 'Kunstwerke der

belgischen Städte' und der in vielen Neuauflagen und Überarbeitungen erschienene Cicerone zeigen, der eine wichtige Quelle für die künstlerische Betrachtung und kunstgeschichtliche Einstellung des 19. Jahrhunderts bietet. Aufschlußreich für die Arbeitsmethode ist der Bericht Passavants in seiner Rafael-Monographie über seine Studienreise, um einen Oeuvrekatalog auf eigener Anschauung aufstellen zu können.

Eine besondere Gruppe bilden die Kunstinventare fürstlicher Sammlungen, die vor allem in Frankreich bis ins 14. Jahrhundert zurückreichen (Inventare des Herzogs von Berry) und in den Inventaren der Sammlungen der Margarethe von Österreich in Mecheln und der Mediceer-Sammlungen in Florenz ihre Fortsetzung finden, um schließlich in die Kataloge der öffentlichen Museen überzugehen. Dabei sind diese Inventare ebenso kunstgeschichtliche Quellen wie bereits Ausdruck aufkeimender kunstgeschichtlicher Interessen, die sich allerdings vielfach mit genealogisch-historischen verbinden.

Eines der ältesten kunstwissenschaftlichen Denkmälerverzeichnisse in Deutschland ist die handschriftliche Aufnahme der Kunstwerke und Altertümer des Klosters Lorch von 1790, die bezeichnenderweise in der Widmung an den Herzog Karl Eugen von Württemberg als treibendes Motiv den denkmalpflegerischen Gesichtspunkt besonders hervorhebt.

Die systematische kunsttopographische Bearbeitung nach Ländern oder Bezirken setzt dann Ende des vorigen Jahrhunderts ein, wobei die wissenschaftliche Ergiebigkeit und Zweckmäßigkeit solcher Aufnahmen in ihren Anfängen sehr umstritten wurde (Dvořák) und die Frage der Anlage und des Auswahlprinzips noch heute ein Diskussionsthema bildet. Interessant ist die Beobachtung, daß bisher fast nur germanische Länder umfassende, systematische Denkmälerinventare angelegt haben (Deutschland, Österreich, Schweiz, Holland, England, Schweden); eine Ausnahme bilden Spanien und Belgien.

Als notwendige Ergänzung tritt zu den Kunsttopographien die systematische Durcharbeitung der Archive und die Publikation der Schriftquellen, die noch heute höchst unzulänglich ist. Die verschiedene Einstellung dazu ist an sich ein wichtiges Kriterium für die grundsätzliche Auffassung der kunstgeschichtlichen Aufgaben und vor allem für ihr Verhältnis zur Geschichtswissenschaft. Das Eintreten der »Wiener Schule« für die Quellenkunde und das geringe Interesse hierfür bei allen formalistischen Schulrichtungen wie etwa bei Wölfflin ist wissenschaftgeschichtlich aufschlußreich.

Das *Ausgrabungswesen,* das zumindest auf Teilgebieten mehrfach eine geschichtliche Darstellung gefunden hat, läßt deutlich die weit ältere Tradition der klassischen Archäologie gegenüber der mittleren und neueren Kunstgeschichte erkennen. Es ist hierfür kennzeichnend, daß noch im 20. Jahrhundert die Ausgrabungstätigkeit auf mittelalterlichem Gebiete gegenüber

der auf vorgeschichtlichem und archäologischem stark zurücktritt. Erst in letzter Zeit macht sich mit einem wachsenden Interesse für das frühe und hohe Mittelalter eine Ausweitung auf diese Periode bemerkbar. Dabei spielt auch die Entwicklung der Ausgrabungstechnik eine wichtige Rolle.

Die Bedeutung der Ausgrabungen ebenso für die geschichtliche und kunstgeschichtliche Erkenntnis wie auch für die Ästhetik und die lebende Kunst zeigt sich in der epochalen Wirkung der Auffindung von Pompeji und Herculaneum um die Mitte des 18. Jahrhunderts (1738–63) und der Stichwerke von Wood, Bouverie und Dawkins über Palmyra (1753f.) und von G. Stuart und N. Revett über die Altertümer Athens (1762f.). Archäologisch-wissenschaftliche Rekonstruktion und künstlerische Gestaltung greifen vielfach ineinander und zeigen die enge Verschlingung von kunstgeschichtlicher Betrachtung und lebender Kunst. Die fantastischen Rekonstruktionen antiker Bauwerke und die freie Erfindung antikisierender durch Pirro Ligorio und andere Architektur-Theoretiker der Renaissance machen es oft schwer, beide Gebiete klar zu scheiden und festzustellen, wo es sich um archäologische Aufnahmen damals bestehender Denkmäler, wo es sich um eigenschöpferische Nachbildungen antiker Baugedanken handelt. Das Teatro Olimpico Palladios in Vicenza kann man als eine gebaute Rekonstruktion eines Antikentheaters nach der Auffassung der damaligen Zeit bezeichnen und somit mit einem Ausdruck von Gropius als »angewandte Archäologie«. In dem großen Stichwerke Fischers von Erlach 'Entwurf einer historischen Architektur' verbinden sich die beiden Tendenzen zu großartigen barocken Architekturfantasien, wobei ebenso ein historisch-archäologisches Interesse wie eine Freude am Exotischen und Altertümlichen mitspielen. So ist auch darin eine Einstellung zu erkennen, die eine kunstgeschichtliche Betrachtung vorbereitet. Wie sehr Rekonstruktionsversuche von der ihnen zeitlich entsprechenden Gegenwartskunst bestimmt sein können, zeigt die Rekonstruktion des St. Peter-Entwurfes Bramantes durch Geymüller, die Poelaerts Justizpalais in Brüssel (1868/73) stilverwandter ist als Bramante. Gleiches gilt wohl auch für manche archäologische Rekonstruktion.

Die weitgreifende prähistorische Ausgrabungstätigkeit des 20. Jahrhunderts, die Erforschung der paläolithischen Höhlenmalereien, die großangelegten Ausgrabungen im vorderen Orient und auf Kreta haben ebenso eine tiefgehende Umwälzung des geschichtlichen Weltbildes erbracht, wie sie der Kunstgeschichte neue Probleme zugeführt und auch auf die kunstgeschichtliche Betrachtung späterer Zeiten eingewirkt haben. Die technische und wissenschaftliche Organisation des Ausgrabungswesens hat schließlich zu einer engeren, fruchtbaren Zusammenarbeit von Kunsthistorikern bzw. Archäologen und Architekten geführt, wie sie in der 1926 gegründeten Koldewey-Gesellschaft zum Ausdruck kommt.

Hier zeigt sich auch die Bedeutung der Archäologie für die Kunstgeschichte durch ihre ältere, ausgebildetere Methodik, während umgekehrt die stilkritische und geistesgeschichtliche Entwicklung der Kunstgeschichte auf die Archäologie rückgewirkt hat. Es ist dabei zu beachten, daß die Bezeichnung »archéologie« im Französischen einen weiteren Umfang hat, so daß sie auch die Kunstgeschichte des Mittelalters mit umfaßt, worin die besondere historisch-positivistische, kulturgeschichtliche Einstellung der französischen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts ihren Ausdruck findet.

VIII.

Mit den Denkmälerpublikationen hängt eng die Entwicklung der *Reproduktionstechnik* zusammen, deren Bedeutung für die kunstgeschichtliche Betrachtung genauer untersucht werden müßte. Die Wichtigkeit des Reproduktionsstiches und der Vedutenstiche als einzigen Studienbehelf vor dem Aufkommen der Photographie macht dies deutlich, wobei ebenso die Beschränkung auf verhältnismäßig wenige dem Zeitgeschmack entsprechende Denkmäler, deren Auswahl an sich aufschlußreich ist, wie die unvermeidliche persönliche Interpretation des Stechers zu beachten sind. Goethe hat dies, so sehr er Kopien, Nachzeichnungen und Reproduktionsstiche als Erinnerungsbehelfe schätzte und sammelte, klar erkannt: »Die Kupfer nehmen das oft weg, sie verschönern, aber der Geist verfliegt.« So spielte für den Kunstforscher die Autopsie und das gute Formgedächtnis eine weit größere Rolle – Heinrich Steffens berichtet von dem außerordentlichen Bildgedächtnis Waagens, das er selbst zu überprüfen Gelegenheit hatte –, worin ebenso positive wie negative Momente zu sehen sind. Auch die wechselnde Wertung des Gipsabgusses und der Kopie hängt mit der Entwicklung der Reproduktionstechnik wie mit der Betrachtungsweise und Bewertung des Kunstwerkes zusammen. Ihre wissenschaftliche wie kunstpädagogische Bedeutung, die nicht zu leugnen ist, zeigt die großartige Sammlung des Musée comparé im Palais Chaillot zu Paris, die auf die Entwicklung der Kunstgeschichte in Frankreich entscheidend eingewirkt hat. Aber erst die Erfindung der Photographie und ihre technische Ausbildung schafft die Möglichkeit einer objektiven Wiedergabe auf breitester Basis, wobei allerdings auch hier ein zeitbedingter subjektiver Faktor besonders bei Aufnahmen von Werken der Plastik und Architektur nicht übersehen werden darf. Ebenso bedeutet das Schwarz-Weiß-Photo für die Entwicklung der Kunstgeschichte des letzten Jahrhunderts die Gefahr einer einseitigen Betrachtungsweise, da die Farb- und Materialwirkung grundsätzlich ausgeschaltet ist. Mit der Farbphotographie und der damit wachsenden Verbreiterung der farbigen Reproduktion wird zweifellos der Kunstgeschichte ein neues Hilfsmittel geboten, dessen Auswirkung auf die Problemstellung noch nicht zu

übersehen ist. Man wird allerdings auch die Gefahren beachten müssen, die in der Verfälschung der Farbwirkung durch die vielfach noch immer unzulänglichen Reproduktionsverfahren gelegen sind. Dazu kommt die Röntgen- und Infrarotphotographie, die überraschende Einblicke in die Entstehungsgeschichte eines Bildes zu geben vermag und der die Kunstgeschichte bereits wertvolle Erkenntnisse dankt. So muß auch die Vervollkommnung der technischen Forschungsmittel wissenschaftsgeschichtlich beachtet werden.

IX.

Noch wichtiger wäre eine Geschichte der *Bildbeschreibung,* für die es bisher nur wenige Ansätze gibt, vor allem in Waetzoldts grundlegender Arbeit 'Deutsche Kunsthistoriker' (1921–1924) und 'Deutsche Kunstwerke beschrieben von deutschen Dichtern'. Ein viel besprochenes Musterbeispiel der Antike ist die Beschreibung des Schildes des Achilles bei Homer. Schon hier zeigt sich, wie die Bildbeschreibung engstens mit dichterischen und historischen Formen verbunden ist, wie sie in der Ekphrasis, der »feuilletonistischen Bildbeschreibung«, wie Julius von Schlosser sie charakterisiert, bei den beiden Philostraten, bei Kallistratos, Statius und Lucian zur Literaturform wird. Diese eigenartige Verbindung von Dichtung und bildender Kunst erfährt in byzantinischer Zeit in den metrischen Beschreibungen von Bauwerken bei Paulos Silentiarios, Johannes von Gaza, Konstantin dem Rhodier eine besondere Ausbildung, wobei es für den rhetorisch-zeremoniellen Charakter bezeichnend ist, daß die Dichtung des Silentiaros bestimmt war, bei der Einweihung der Sophienkirche öffentlich vorgelesen zu werden. Eine konkretere Form nimmt die Bildbeschreibung durch die Künstler selbst in der Renaissance an wie in den 'Denkwürdigkeiten' Lorenzo Ghibertis und den Viten Vasaris. Es wären damit die idealen Bildbeschreibungen in Leonardos 'Malerbuch' zu vergleichen, in denen eine theoretische Anleitung für die Bildkomposition und ihre Einzelmotive gegeben wird. In den Kritiken Diderots über den 'Pariser Salon' und in Winckelmanns klassischer Beschreibung des Apollos von Belvedere gewinnt die Bildbeschreibung literarische Bedeutung. So konnte Heinse die grundsätzliche Frage nach der Leistungsfähigkeit der Sprache für die Beschreibung des Kunstwerkes aufwerfen und in Meusels 'Miszellaneen artistischen Inhalts' die Anregung gegeben werden, »Preise für die besten literarischen Bildwiedergaben auszusetzen«. Auch Goethe und der »Kunst-Meyer« haben sich mit ihrer Methode befaßt, und Goethe anerkennt besonders die Bildbeschreibungen von Caroline von Humboldt aus dem Escorial wegen ihrer genauen Farbangaben.

In der geschichtlichen Entwicklung sind im wesentlichen vier verschiedene Einstellungsmöglichkeiten zu unterscheiden:

1. Die vom Gegenständlichen, Inhaltlichen, Anekdotischen ausgehende Beschreibung, die dazu neigt, den Bildinhalt über das im Bilde Dargestellte hinausgehend auszuspinnen. Es ist bezeichnend für die Kunstauffassung des 18. Jahrhunderts, welche Bedeutung dem Gegenständlichen in den Bildbeschreibungen Goethes auf der italienischen Reise zukommt, und daß ihn das Interesse für »die Gegenstände in der bildenden Kunst« zu einer Abhandlung in den Propyläen veranlaßt hat (1798). Es ist die dichterische Erfindung, die im Bilde gesucht wird (Goethe über 'Ruysdael als Dichter').

2. Die Beschreibung des subjektiven Eindruckes des Bildwerkes auf den Betrachter und seiner Gefühlsreaktion, wie etwa bei den poetischen Schilderungen von Kleist nach Bildern von Caspar David Friedrich.

Es ist für die Form des künstlerischen Erlebnisses der Sturm-und-Drang-Zeit charakteristisch, wenn Heinse in den Briefen aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie im 'Teutschen Merkur' vor der Himmelfahrt Guido Renis schreibt: »Ich werde zum Schwärmer über der Betrachtung . . .«, wie andererseits für den Rationalismus der Aufklärung, daß der junge Goethe mit seiner Schrift über das Straßburger Münster als »witziger Schwätzer« bezeichnet wird ('Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste').

Die vielfachen Beziehungen zwischen Kunstkritik und Literatur sind kunstgeschichtlich auch für das 19. Jahrhundert von Bedeutung; man braucht bloß an Stendhals 'Histoire de la Peinture en Italie', an Baudelaires Beziehungen zu der von Houssaye begründeten Zeitschrift 'L'Artiste', an 'L'Art du 18e siècle' der Brüder Goncourt und an Zolas Stellung zum Impressionismus hinzuweisen.

3. Die objektiv-formale Beschreibung, bei der sich die weitere Frage ergibt, von welchen Formkategorien dabei ausgegangen wird. Hierher gehört auch die Strukturanalyse, wie sie von Lorck und W. Drost vertreten wird.

4. Die hermeneutische Beschreibung und Deutung, bei der das Kunstwerk und seine Analyse den Ausgangspunkt für die Entwicklungen eigener Gedankengänge bietet, die oft über das geschichtlich Erweisbare hinausgehen (womit bereits das schwierige Problem der Interpretation des Kunstwerkes aufgeworfen erscheint), eine Richtung, die vor allem unter dem Einfluß Heideggers in der letzten Phase der Kunstgeschichte Bedeutung gewonnen hat.

Eine geschichtliche Darstellung der Interpretation des Kunstwerkes würde eines der entscheidendsten Probleme einer Geschichte der Kunstwissenschaft betreffen, da sich darin die grundsätzliche Einstellung zum Kunstwerk und zu seiner geistesgeschichtlichen und sozialen Funktion ausspricht. Dabei ergibt sich die Frage nach der Bedeutung der Selbstäußerungen der Künstler, beziehungsweise der von ihnen vertretenen kunsttheoretischen Ansichten zu ihrem künstlerischen Schaffen. Lionello Venturi hat in

einem geistreichen Buche 'La critica e l'arte di Leonardo da Vinci' einen solchen Vergleich durchgeführt. Die theoretischen Anschauungen gehören vielfach einer anderen Entwicklungslinie an als das spontane künstlerische Gestalten, so daß eine Geschichte der Kunsttheorie neben der Stilgeschichte in ihrer Eigenständigkeit zu verfolgen und ihre wechselseitige Abhängigkeit zu untersuchen ist.

Das Verhältnis von Kunsttheorie und Kunstgeschichte zum Kunstschaffen ist letztlich auf die verschiedene immanente Entwicklung des rationallogischen Denkens und Formulierens und des intuitiven anschaulichen Gestaltens zurückzuführen, wie es sich auch im Verhältnis der Kunst zur Wissenschaft ausspricht. Wie die Wissenschaft in Perspektive und Anatomie die künstlerische Entwicklung beeinflußt, so ist umgekehrt die bildende Kunst der Renaissance, wie ich in meinem Buche 'Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung' zu zeigen versuchte, Wegbereiterin der modernen Wissenschaft (Alberti, Leonardo). Schließlich ist die Aufspaltung von Kunst und Wissenschaft seit Galilei und Kepler eines der wichtigsten Symptome der neueren Geistesgeschichte, wobei eine Wechselbeziehung doch noch immer bestehen bleibt und eine eingehendere Untersuchung verlangte.

X.

Mit der Bildbeschreibung hängt weiter die Ausbildung der *Terminologie* und ihr Bedeutungswandel zusammen, worin sich vielfach auch ein Wertwandel ausdrückt. So hat der Terminus »maniera« im 16. Jahrhundert eine durchaus positive Wertung, erhält in der Folgezeit immer mehr einen negativen Wertcharakter und wird im 20. Jahrhundert in der Stilbezeichnung »Manierismus« wieder ins Positive umgewertet.

Eine Geschichte der künstlerischen und kunstgeschichtlichen Terminologie, wie sie in der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur für die Philosophie von E. Rothacker, für die Musikgeschichte von W. Gurlitt vorbereitet wird, wäre auch für die Kunstwissenschaft von größter Wichtigkeit. Das von O. Schmitt begründete 'Reallexikon' kommt diesem Desideratum weitgehend entgegen, bedürfte aber ergänzender Einzelarbeiten. Wie fruchtbar Spezialuntersuchungen auf diesem Gebiete sein können, zeigt die Arbeit von E. Panofsky über den Begriff der »Idea« und seine Wandlungen (1924).

In der Formulierung und Verwendung bestimmter Termini spricht sich in entscheidender Weise die Einstellung und Entwicklung der Problematik in der Kunstgeschichte aus. Dabei wären auch die Unterschiede in den verschiedenen Sprachen zu beachten, die ebenso Einblick in die national bedingten Formen des künstlerischen Erlebens wie der geschichtlichen Einstellung geben. Besonders deutlich bekundet sich das in der Übernahme von

Termini aus einer Fremdsprache als Lehnwörter wie z. B. des Ausdrucks »Hallenkirche« oder »Einfühlung« (Lipps) ins Französische. Gerade aus diesem Eindringen von Termini in eine andere Sprache lassen sich die Entwicklungsvorgänge der Kunstwissenschaft und die Beeinflussungen deutlich ablesen.

Die Bedeutung der Sprache als geschichtlich-national bedingter Denkform für die kunstwissenschaftliche Interpretation zeigt sich etwa in dem verschiedenen Erlebnisgehalt der Wörter »Raum« und »espace«. Für die Lehrmethode der Pariser Akademie ist ebenso bezeichnend, daß in der Künstlersprache »académie« schlechthin »Akt« bedeutet, wofür das Holländische die konkretere Bezeichnung »naaktstudie« hat.

Wie in der allgemeinen Geschichte spielt auch in der Kunstgeschichte, ja hier noch im erhöhten Maße, die künstlerische Gestaltung des sprachlichen Ausdrucks und des kompositionellen Aufbaus eine bedeutsame Rolle, so daß Leopold Ranke zu Hermann Grimm sagen konnte, diejenigen historischen Werke würden am längsten dauern, die am schönsten geschrieben seien. Fr. Kugler war selbst Dichter (Dramen) und bekennt: »Die Geschichte ist mir noch immer größtenteils Poesie« (1842). In C. Justis Velasques greift die wissenschaftliche Darstellung in dem dichterisch erfundenen Sevillianer Dialog und dem fingierten römischen Reisebrief, der tatsächlich zu einer Täuschung der Leser Anlaß gab, bewußt ins Romanhafte über.

XI.

Einen geschichtlich wichtigen Ausgangspunkt für das Reflektieren über das Kunstwerk bietet die *technisch-technologische* Betrachtung. Man kann den theoretisch-literarischen Niederschlag der Werkstatt-Tradition wie in der Mappae Clavicula, bei Heraclius, De coloribus et artibus Romanorum, bei Theophilus, Schedula diversarum artium, in den mittelalterlichen Rezeptbüchern bis zur Cennino Cenninis Malerbuch als Vorstufe der Kunsttheorie und Kunstgeschichte bezeichnen. Auch Goethe hat sich mit der Materialfrage beschäftigt und unterscheidet die Bedeutung des Materials für das Kunstwerk als bloße Notwendigkeit, als Nützlichkeit von der in sinnlich-harmonischer Hinsicht. In seinem Aufsatz 'Material der bildenden Kunst' (1788) versucht er, die Form des ägyptischen Obelisken aus den »Parallelopipeden« des Granit, d. h. aus der natürlichen Grundform des Steinmaterials zu erklären. Der Positivismus des 19. Jahrhunderts hat diesem Problem seine zugespitzte Formulierung gegeben und damit bedeutsam auch die Kunstgeschichte bestimmt. Gottfried Semper und Viollet-le-Duc versuchten die künstlerische Gestaltung einseitig aus den statischen Problemen, dem Material, seiner Bearbeitung und der Zweckbestimmung des Kunstwerkes abzuleiten, wobei die geschichtliche Parallele zu der Ausbildung

eines modernen Baustils aus den technischen und technologischen Voraussetzungen (William Morris, Otto Wagner, Berlage) zu beachten ist. Die Gegenbewegung setzt vor allem mit Alois Riegl ein, der gegenüber Semper eine scharf ablehnende Haltung einnimmt und die künstlerische Formgestaltung in ihrer geschichtlichen Entwicklung aus den geistigen Voraussetzungen, die er im Begriff des »Kunstwollens« einer Zeit zusammenfaßt, abzuleiten sucht. Ebenso spricht sich Wölfflin gegen den »Unfug« aus, der die architektonische Formgeschichte aus dem bloßen Zwang des Materials, des Klimas, der Zwecke glaubt erklären zu können. Auch dafür sind die Parallelen in der gleichzeitigen Kunstentwicklung nachzuweisen.

XII.

Damit ist bereits die für die Kunstgeschichte entscheidende Frage nach der *Einstellung zum Kunstwerk* aufgeworfen. Sie kann in einem mehr oder weniger unreflektierenden Verhältnis zum Denkmal gelegen sein, im unmittelbaren Ausgehen von diesem und im intuitiven Erfassen seiner Ganzheit. Sicherlich ist eine solche Grundhaltung zu allen Zeiten möglich, es ist aber doch geschichtlich bedeutsam, daß sich gerade im 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit positivistischen Tendenzen von Waagens Reiseberichten aus England, Deutschland und den Niederlanden über Bode, Max Friedländer bis Jakob Falke eine »Schule der Kenner« herausbildet, die mit dem Sammler- und Museumswesen in enger Beziehung steht und deren Bedeutung auf der umfassenden Materialkenntnis und der feinen intuitiven Beobachtung beruht. Die bedenkliche Seite, die sich darin zeigt, daß die aufgestellten subjektiven Behauptungen über Echtheit, Zuschreibung, Datierung sich vielfach der Überprüfbarkeit entziehen und daher zu einem Autoritätsglauben und einer Diktatur des Kennertums führen, hat Paecht in seiner Kritik von Friedländers Geschichte der niederländischen Malerei aufgezeigt (1927–29). Trotzdem wird man nicht übersehen dürfen, wiviel die Kunstgeschichte dem Kennertum verdankt.

Eine rein *ästhetische Betrachtung* ist dem Kennertum darin verwandt, daß sie von der »Erlebensganzheit« (Dilthey) ausgeht. Für sie ist das Kunstwerk in seiner »Inselhaftigkeit« (Jonas Cohn) gegeben, in seiner »Unvergleichbarkeit« und »Unerreichbarkeit«. So ist für Benedetto Croce, ausgehend von De Sanctis, Kunst »reine Intuition, die im Ausdruck ihre Gestaltung gefunden hat« (intuizione espressa) und als solche aus aller Entwicklung und geschichtlicher Bindung herausgehoben. J. Gantner hat in einer eingehenden Analyse der Kunstphilosophie Croces, deren positiven Wert er durchaus anerkennt, gezeigt, daß die Auffassung des italienischen Philosophen in ihren letzten Folgerungen die Kunstgeschichte überhaupt aufhebt (1949). Die Diskussion darüber wurde in einer Erwiderung Croces

in den 'Quaderni della Critica' und einer Antwort Gantners in der 'Universitas' weitergeführt. Das damit aufgeworfene Problem ist wissenschaftsgeschichtlich von besonderer Wichtigkeit, da die Kunstphilosophie Croces die neuere kunstgeschichtliche Forschung Italiens weitgehend beeinflußt und sich auch auf Österreich ausgewirkt hat, wo Julius von Schlosser, bezeichnenderweise seiner Abstammung nach Halbitaliener, in enger Freundschaft mit Croce und Voßler entschieden für sie eingetreten ist.

Bei Goethe tritt das Spannungsverhältnis zwischen ästhetischer und geschichtlicher Betrachtung, wohl angeregt durch Winckelmann, klar zutage. In Rom erkennt er, daß kein ästhetisches »Urteil möglich ist, als wenn man es historisch entwickeln kann« (28. 1. 1787). Der Gegensatz zwischen Kunst-Geschichte und Kunst-Wissenschaft, d. h. einer formal-ästhetischen, kunsttheoretischen Betrachtung, wird für die Entwicklung der Disziplin im ausgehenden vorigen Jahrhundert und um die Jahrhundertwende von entscheidender Bedeutung und äußert sich vor allem in der kritisch ablehnenden Haltung der »Wiener Schule« als der Vertreterin einer streng historischen Methode ebenso gegenüber Schmarsow wie auch gemäßigter gegenüber Wölfflin – man beachte die reservierte Stellungnahme Schlossers in seiner Selbstdarstellung – und schließlich auch gegenüber den Schmarsow-Schülern Wulff und Pinder. Diese historische Einstellung wurde von H. Tietze bezeichnenderweise in engem Anschluß an Bernheimers 'Lehrbuch der historischen Methode' in seinem Buche 'Die Methode der Kunstgeschichte', das die volle Zustimmung Dvořáks fand, kodifiziert. Die geschichtlich bedingte Einseitigkeit der Betrachtung hat A. Riegl in einer genialen Synthese historischer und systematisch theoretischer Betrachtung zu überwinden versucht.

Das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Geschichte, ihre Einordnung in diese ebenso wie ihre Emanzipation, wird zu einem wichtigen Problem ihrer Entwicklung im 19. Jahrhundert, die vom »Historizismus« dieser Zeit weitgehend bestimmt wird. Als der Begründer der *kritisch-historischen Methode* in der Kunstgeschichte kann Niebuhr angesehen werden, von dem bekannt ist, daß er Rumohr anläßlich eines Besuches in Rom auf das Urkunden- und Quellenstudium und die Quellenkritik hingewiesen habe. Rumohr plante im Sinne dieser Anregung einen 'Codex Diplomaticus' der Geschichte der Kunst unter Julius II. und nahm von diesem Standpunkt aus eine scharf ablehnende Stellung gegen den romantischen Subjektivismus der Friedrich Schlegelschen Geschichtsauffassung ein.

Für die französische Kunstforschung war die Gründung der École des chartes in Paris (1821) von Bedeutung, an die eine kunstgeschichtliche Lehrkanzel angeschlossen wurde. Nach ihrem Vorbild wurde 1854 das 'Institut für österreichische Geschichtsforschung' errichtet, das später mit dem österreichischen Historischen Institut in Rom in Verbindung stand, durch das

das Vatikanische Archiv auch der Kunstgeschichte erschlossen wurde. Aus dieser Tradition erwuchs die historisch-philologische Richtung der »Wiener Schule« an der Lehrkanzel der Wiener Universität unter Eitelberger, Thausing und Wickhoff in enger Fühlungnahme mit dem römischen Institut. Es ist bezeichnend, daß Julius von Schlosser von sich und seinem Freunde Voßler als »wir beiden Philologen« zu sprechen pflegte. Der wissenschaftsgeschichtlich bedeutende Konflikt zwischen dieser historisch-philologischen Einstellung und einer formal vergleichenden Kunstwissenschaft kam durch das Auftreten Strzygowskis auf Wiener Boden zum dramatischen Ausbruch.

Die positivistisch-pragmatische Einstellung der Geschichtswissenschaft fand in der Kunstgeschichte ihre Entsprechung in der Pflege der *Ikonographie,* für deren Ausbildung im 19. Jahrhundert Gustav Heider, Springer, Cahier und Martin, Dideron eintraten. Während die ikonographische Forschung um die Jahrhundertwende durch den Aufstieg der stilkritischen Methode zurückgedrängt wurde, erhielt sie in den letzten Jahrzehnten durch die geistesgeschichtliche Einstellung einen neuen Antrieb, wobei vor allem die Warburg-Bibliothek in Hamburg, seit 1933 in London, mit Aby Warburg, Saxl und Panofsky führende Bedeutung gewann. Dabei zeigt sich auch hier eine entscheidende Umwandlung der Problemstellung im Sinne der Geistesgeschichte (Schrade).

Diese Tendenzen haben auch die Architekturgeschichte beeinflußt, so daß man auch von einer Ikonologie des Bauwerkes gesprochen hat, indem die Architekturformen, die Raumgestaltung wie die Durchgestaltung des Mauerkörpers, als Bedeutungsträger aufgefaßt werden (H. Sedlmayr, G. Bandmann). Es wäre wissenschaftsgeschichtlich zu untersuchen, inwieweit hier romantische Ideen auf einer neuen Entwicklungsstufe wieder bestimmend werden.

XIII.

Ein wesentliches Problem der Entwicklung der Wissenschaften im 19. Jahrhundert ist die Verselbständigung der einzelnen Disziplinen, ihre Abgrenzung gegenüber den Nachbargebieten und der Ausbau ihrer *Autonomie* nach Problemstellung und Methodik, ein Prozeß, der vielfach noch nicht abgeschlossen ist wie z. B. in der Soziologie oder der Volkskunde. Er tritt um die Jahrhundertwende auch in der Kunstgeschichte in Erscheinung und war vor allem ein Anliegen der »Wiener Schule«. Es ging ihr darum, die Kunstgeschichte einerseits aus einem gefühlsbetonten Subjektivismus herauszuheben und sie streng wissenschaftlich zu begründen, andererseits sie aus der Stellung einer Hilfswissenschaft der Geschichte zu einer autonomen Wissenschaft zu entwickeln.

Die durch den Aufstieg der Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert bestimmte Forderung der Exaktheit und Verifizierbarkeit auch für die Geistes-

wissenschaften mußte auch in der Kunstgeschichte zum Versuch der Ausbildung einer zuverlässigen stilkritischen Methode führen, die man in der sogenannten Morellischen Methode gefunden zu haben glaubte, die nach dem Pseudonym des in Italien lebenden russischen Arztes Ivan Lermonief benannt wurde. Sie geht davon aus, gerade in den kleinsten und unscheinbaren Formdetails die für die künstlerische Handschrift graphologischen Eigentümlichkeiten zu finden und auf ihnen den stilkritischen Vergleich aufzubauen. Es ist für die Einstellung der »Wiener Schule« bezeichnend, der auf philosophischem Gebiet der »Wiener Kreis« von Schlick, Carnap, Phil. Frank, Otto Neurath, Viktor Kraft entsprach, daß Wickhoff sich für die Morellische Methode mit Entschiedenheit einsetzte und ihr zum Durchbruch verhalf, während sie in Amerika durch Berenson propagiert wurde. In England wurde sie von J. P. Richter und Phillips übernommen. Wieder kommt es zu einem Zusammenstoß mit den Kreisen der Kunstkenner unter Führung von Bode, deren intuitiv ganzheitliche Auffassung einer solchen analytischen Methode ablehnend gegenüberstehen mußte.

Eine für die Kunstgeschichte wesentliche Problematik ergibt sich aus der grundsätzlichen Frage: wo ist die Kunst zu fassen? Ist die Kunst im Kunstwerk oder im Künstler?

Schiller hat in einem Brief an Goethe die Frage dahin beantwortet, daß es »nicht auf das Gemachte, sondern auf den Macher« ankomme. Und derselbe Gedanke kommt in dem Satze zum Ausdruck: »Es gibt keine Kunst, sondern nur Künstler« (H. Meyer). Dagegen erklärt C. Neumann: »Methodisch ist mit dem Genie nichts anzufangen« und nach Ansicht Sartres wird »das Genie Proust durch die Gesamtheit der Werke Prousts dargestellt«.

Bei der Wertung der künstlerischen Persönlichkeit ist wieder zu unterscheiden zwischen der »historischen Persönlichkeit« und der »ästhetischen«, die unabhängig von jener und von deren historischem Schicksal hinter dem Kunstwerk als dessen ideeller Träger steht. So können nach Benedetto Croce einer ästhetischen Persönlichkeit mehrere biographische und umgekehrt *einer* biographischen mehrere ästhetische entsprechen.

Damit hängt enge die Wertung der Originalität zusammen und damit wiederum die der Begnadung »von den Windeln auf«, wie sie Aretino für den Künstler fordert und schließlich »die Entstehung des *Geniebegriffes*« (E. Zilsel, 1926). Für Shaftesbury ist der Künstler als Schöpfer ein anderer Prometheus. Es ist geistesgeschichtlich bezeichnend, daß ähnliche Anschauungen sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wieder durchsetzen und daß Sulzer eine 'Theorie der Erfindungen' und eine 'Untersuchung des Genies' schreibt. Bei Kant bedingt der schöpferisch-spontane Charakter der Kunst den entscheidenden Unterschied zur wissenschaftlichen Erkenntnis. Dem steht auf der anderen Seite die im Lauf der Jahrhunderte wechselnde Beurteilung der Nachahmung, der Entlehnung, des Plagiates gegenüber. Es

ist für die Stellung der Akademien bezeichnend, daß 1786 Preußen eine Verordnung erläßt, durch die »die akademischen Künstler gegen jedermanns Eingriffe geschützt« werden, und derzufolge »niemand ein von ihnen verfertigtes, von der Akademie anerkanntes Kunstwerk ohne ihr Vorwissen nachmachen soll«. Zugleich spricht sich darin aus, daß das Kunstwerk im Sinne der neo-klassizistischen Auffassung eben nachahmbar ist und daß es daher gewissermaßen eines »Markenschutzes« bedarf. Dies hängt wiederum mit der wirtschaftlichen Bedeutung der Replik und Kopie zusammen, die vielfach dem Original gleichwertig geschätzt werden. Es ist für die Wertung der Kopie bezeichnend, daß sich in dem Inventar von Marie-Louise Gersaint bei ihrem Tode 1725 auch zahlreiche Kopien nach Watteau vorfanden.

Von der Einstellung zur Nachahmung wird weiter die Beantwortung der Frage bestimmt, ob und inwieweit die Kunst lehrbar ist. Damit gewinnt auch die Kunsterziehung, ein Begriff, der von Herder zuerst aufgestellt wurde, für die Geschichte der Kunstwissenschaft Bedeutung. Die antirationale Einstellung der Sturm- und Drangperiode und wiederum der Romantik spricht sich darin aus, daß nicht wie in der Zeit der Aufklärung in der höchsten Könnerschaft, sondern im höchsten Empfindungsvermögen des Künstlers das entscheidende Kriterium für die Bewertung gesehen wird.

Das Persönlichkeitsproblem behält auch im 19. Jahrhundert seine Bedeutung. So stellt Fr. Kugler die Forderung auf, das Kunstwerk nicht aus den kulturellen Gegebenheiten, sondern aus der Natur der Künstler zu erklären. C. Justi zieht zur Persönlichkeit Michelangelos das Rätsel des Genies an, den Charakter des Menschen, der durch geschichtliche Umstände nicht geformt, sondern »geoffenbart« wird.

XIV.

Die *Künstlerbiographik* ist für die Geschichte der Kunstwissenschaft von besonderer Wichtigkeit, da sie den Ausgangspunkt der Kunstgeschichtsschreibung in der italienischen Renaissance bildet. Der Antrieb liegt zutiefst in dem neuen Erleben der Persönlichkeit, das Jakob Burckhardt als eine wesentliche Erscheinung der Renaissance erkannt hat. Den Viten-Sammlungen, in denen uns zuerst eine geschichtliche Betrachtung der Kunst entgegentritt, entsprechen die Künstlerporträts, als frühestes Beispiel das Fünf-Männer-Porträt der »Erfinder der Perspektive« im Louvre: Giotto, Paolo Ucello, Donatello, Manetti, Bruneleschi, denen sich die Selbstporträts als Dokumente des personalen Selbstbewußtseins anschließen.

Bezeichnenderweise geht auch die Geschichte der Kunstwissenschaft von den führenden Persönlichkeiten der Kunsthistoriker aus. Dabei steht Winckelmann an erster Stelle. Schon Goethe hat ihm die mit H. Meyer und Fernow herausgegebene Schrift 'Winckelmann und sein Jahrhundert' ge-

widmet und seine Persönlichkeit und seine Zeit in der Einleitung zur Herausgabe einer Anzahl von Briefen Winckelmanns umrissen. C. Justi folgt mit seinem großangelegten Kulturbild 'Winckelmann und die Zeitgenossen' (1866, 1872). Schließlich hat Waetzoldt in seinem zweibändigen Werk 'Deutsche Kunsthistoriker' (1921, 1924) die erste umfassende wissenschaftsgeschichtliche Arbeit auf dem Gebiet der Geschichte der Kunstgeschichte geliefert. Auch Julius von Schlossers 'Geschichte der Wiener Schule' ist biographisch aufgebaut.

Die künstlerische Einzelpersönlichkeit als Träger der Kunst findet ihre Erweiterung in der Konstruktion von *Kollektivpersönlichkeiten:* Stadtgemeinde, Stand, Landschaft, Stamm, Volkstum, nach deren Eigenart in der Kunst gefragt wird.

Politische und nationale Tendenzen spielen dabei schon in den Anfängen der Kunstgeschichtsschreibung eine wichtige Rolle. Die Ruhmsucht der Stadt-Staaten der italienischen Renaissance spiegelt sich ebenso in der Anlage der Vitenwerke und in topographischen Stadtbeschreibungen wie das nationale Selbstbewußtsein Italiens in seinem Verhältnis zur Antike, in der die Größe der eigenen Vergangenheit gesehen wurde. Dürers bewußte Bemühungen um die Hebung der deutschen Kunst, Fischarts »Visieren auf den deutschen Meridian«, Sandrats Schriften nach dem Dreißigjährigen Krieg, das Betonen der »gauloisen« Vergangenheit im Frankreich des 17. Jahrhunderts, all dies zeigt die auf die nationale Eigenart ausgerichteten Bestrebungen der Kunst- und Literaturgeschichte. In Schweden hat Gustav Adolf in seiner Abschiedsrede vor seiner Einschiffung nach Deutschland 1630 Bestimmungen zum Sammeln, Erfassen und Bewahren der Denkmäler der eigenen nationalen Vergangenheit erlassen und dabei von den Schweden als hervorgegangen »aus dem Geschlecht der einstigen Goten« und als deren Nachkommen gesprochen. Die archäologischen und kunstgeschichtlichen Interessen lassen oft deutlich bis in die neueste Zeit einen politischen Hintergrund erkennen. Von Voltaires 'Essay sur les moeurs et l'esprit des nations' über Herder, den Erwecker des Nationalbewußtseins und Heinse, der in seinen Gemäldebriefen erklärt: »Jedes Volk hat seine eigentümliche Schönheit«, führt eine Entwicklungslinie zu Schnaases 'Volksgeist in Religion, Sitte und Kunst', wobei in der Kunst »das gewisseste Bewußtsein der Völker« gesehen wird. Verwandte Erscheinungen zeigen sich auch in der gleichzeitigen Theologie und Volkswirtschaftslehre wie bei Fr. von Raumer.

Einen neuen Antrieb gewinnt das Problem der Eigenart des Volkstums im Kunstschaffen im 20. Jahrhundert, wie in Worringers 'Formproblem der Gotik', wobei der Stilbegriff nicht so sehr als Periodenbezeichnung denn als Ausdruck eines bestimmten volklich gebundenen Menschentums verstanden wird, in Pinders Bemühungen um die Darstellung von Art und Wesen deutscher Kunst, die sich durch alle seine Werke hindurchziehen,

oder in Brinckmanns 'Geist der Nationen'. Auch hier wären die allgemeinen geistigen und soziologischen Voraussetzungen aufzuzeigen, welche dieser Problemstellung zugrunde liegen, die auch auf anderen Wissenschaftsgebieten, etwa in der Literaturgeschichte, wie in J. Nadlers 'Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften', Bedeutung gewinnt.

Mit der Frage nach dem kunstgeschichtlichen Charakter bestimmter landschaftlicher, politischer, volklicher Einheiten hängt die *Kunstgeographie* zusammen, die entscheidende Anregungen von den Nachbargebieten erhielt, auf denen die geographisch registrierende Methode schon früher ihre Ausbildung gefunden hat, wie im Volkskunde- und im Mundarten-Atlas und in der Rechtsgeographie. Es zeigt sich hier die wissenschaftsgeschichtlich wichtige Erscheinung der wechselseitigen Beeinflussung der verschiedenen geistesgeschichtlichen Fächer sowohl in der Fragestellung wie in der Ausbildung der Methoden. Einen Überblick über die Entwicklung der Kulturgeographie habe ich in einem Aufsatz der 'Archeologia geographica' (1955) zu geben versucht.

Was die Kunstgeographie grundsätzlich von der Kunsttopographie unterscheidet, ist, daß diese von gegebenen geographischen Räumen ausgeht und deren Denkmälerbestand untersucht, während jene bestimmte kunstgeschichtliche Einzelerscheinungen in ihrer räumlichen Verbreitung verfolgt. So haben die kunstgeographischen Arbeiten Roosvals für die Kunst des hohen Mittelalters gezeigt, daß die Kunstlandschaften sich keineswegs mit den nationalen und politischen Territorien decken. Die Forderung nach einer systematischen Kunstgeographie wurde erstmalig von J. Strzygowski erhoben. Gerade aus seiner antiphilologischen, vergleichenden Methode mußte sich für ihn die Kunstgeographie als notwendige Forderung ergeben. Gerstenberg hat in seiner Schrift 'Ideen zu einer Kunstgeographie' (1922) die großen europäischen Kunsträume hinsichtlich des Einflusses der Landschaft, der klimatischen und atmosphärischen Verhältnisse auf die Kunst untersucht. Die kunstgeographische Einstellung hat schließlich einen Höhepunkt auf dem internationalen Kongreß für Kunstgeschichte in Stockholm 1933 erreicht, auf dem P. Frankl das maßgebende Referat darüber gehalten hat. Noch von einer anderen Seite konnte die geographische Methode für die Kunstgeschichte fruchtbar gemacht werden: im Nachgehen der Handelswege, der Karawanenstraßen, der Schiffahrtsrouten, der Pilgerwege (M. Rostowzew, A. Kingsley Porter). Man könnte von einer dynamischen Kunstgeographie sprechen.

Damit hängt weiter zusammen: die räumliche Ausweitung der Kunstgeschichte und die Frage nach den Beziehungen zwischen den großen Kunst- und Kulturräumen. Es ist dabei eine allgemeine Tendenz zu einer globalen Betrachtungsweise zu erkennen, die ihre entscheidenden Voraussetzungen im Humanitätsgedanken des Klassizismus hat (Brüder von Hum-

boldt) und in der allgemeinen, politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Entwicklung im Sinne einer noch der Goethezeit unbekannten, unlösbaren Schicksalsverbundenheit der gesamten Menschheit, auch in ihren Gegensätzen und Spannungen.

Wiederum zeigt sich in der Kunstgeschichte die Dialektik der sich bedingenden Gegensätze, indem die Entwicklung einerseits zu einem Spezialistentum, andererseits zu einem Universalismus tendiert. Die verschiedene Einstellung der einzelnen Kulturnationen in diesem Aufspaltungsprozeß wird wieder zu einem wissenschaftsgeschichtlich bedeutsamen Problem, wobei bibliographisch zu untersuchen wäre, wieweit sich die Kunstwissenschaft in den verschiedenen Ländern auf das eigene Kulturgebiet beschränkt, wieweit aus- und übergreifende Bestrebungen hervortreten.

XV.

Der Versuch, umfassendere, über das Einzelkunstwerk hinausgehende, geschichtlich bedingte formale Entsprechungen und Einheiten höherer Ordnung aufzuzeigen, findet im *Stilbegriff* seinen Ausdruck, der als Personalstil, Nationalstil oder Zeitstil gefaßt werden kann.

Die Entwicklung des Stilbegriffs und seine Anwendung aufzuzeigen wäre eine der wichtigsten Aufgaben einer Geschichte der Kunstwissenschaft, da gerade von ihr aus der Wandel der geschichtlichen wie der künstlerisch-ästhetischen Auffassung am eindringlichsten zu erfassen ist. Der Ausgangspunkt einer stilgeschichtlichen Betrachtungsweise ist bei Winckelmann zu erkennen in seinem »Versuch, das Wesen einer Epoche in der Kunst zu erfassen, als Ausdruck des Volkes, bedingt durch Klima und Boden, auf alle Hervorbringungen des geistigen Lebens angewandt«. Es ist bezeichnend, daß hier trotz der Einführung des Epochenbegriffes doch die räumlich-ethnische Stileinheit in ihrer besonderen Eigenart betont wird, worin der Begriff des »Volksgeistes« Herders anklingt.

Die Einführung und der Bedeutungswandel der *Stilbezeichnungen* bildet ein wichtiges und aufschlußreiches Kapitel der Geschichte der Kunstwissenschaft. Vom ausgehenden Mittelalter bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die romanische Kunst schlechtweg als »byzantinisch« bezeichnet, was für die Auffassung der Romanik kennzeichnend ist. Die Bezeichnung »gotisch« geht auf die Geschichtskonstruktion der anonymen Vita des Bruneleschi zurück, der die Goten als die Barbaren ansieht, durch deren Einbruch in Italien die antike Kunst vernichtet wurde. Es ist bezeichnend, daß das Wort »barbarisch« noch heute bei den romanischen Völkern für die Kunst der Germanen und die von ihnen beeinflußte Kunst gebraucht wird, obwohl es schon Cicognara ablehnt. Im 16. Jahrhundert wird der gotische Stil, selbst in übertragener Form, als maniera tedesca bezeichnet, und bei

Rumohr steht für »gotisch« durchweg »germanisch«. Erst seit Mertens Nachweis des französischen Ursprungs der Gotik (1840) verschwindet der Terminus »germanisch« in diesem Sinne aus der Kunstgeschichte.

Der Begriff der Renaissance, als rinascita schon bei Vasari, in unserem Sinne zuerst von E. Koloff und von Hittorf in der 'Encyclopédie des gens du monde' (1833) gebraucht, kann verschieden angewendet werden, entweder im engeren Sinne für die italienische Renaissance, ja mitunter eingeengt auf die florentinische Kunst, eine Auffassung, die auch Jacob Burckhardt vertritt und die noch heute die italienische Kunstgeschichte beherrscht, oder in einer allgemein abendländischen Bedeutung, so daß Fierens Gevaert von einer »renaissance septentrionale« sprechen konnte. Die Bezeichnung »barock« hat einen für die kunstgeschichtliche Auffassung sehr charakteristischen Wandel der Wertung von einer kritischen Ablehnung zur umfassenden Epochenbezeichnung mitgemacht, wie H. Tintelnot in seiner Studie 'Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe' ('Die Kunstformen des Barockzeitalters', 1956) gezeigt hat. Das gleiche gilt für den verhältnismäßig jungen Stilbegriff des Manierismus, der sich noch nicht in allen Ländern durchgesetzt hat. Immerhin zeigen die Ausstellungen 'Fontainebleau e la Maniera Italiana' in Neapel (1952), 'Triumph des Manierismus' in Amsterdam (1955) und 'Pontormo e il primo Manierismo Florentino' in Florenz (1956) das steigende Interesse für diese Stilperiode, das sich auch im Schrifttum bekundet.

Ein interessantes wissenschaftsgeschichtliches Problem ergibt sich aus dem Vergleich der Stilbegriffe der Kunstgeschichte zu denen der übrigen Künste, vor allem der Dichtkunst und Musik, wobei auch hier wiederum der Gebrauch der Termini bei den einzelnen Kulturnationen verschieden ist. So hat sich der Stilbegriff des Barock in der Literaturgeschichte verhältnismäßig spät mit dem Erwachen für das Interesse dieser Zeit durchgesetzt und ist in Frankreich noch heute nicht gebräuchlich.

Mit dem Stilbegriff hängt weiter die Frage der *Periodisierung* und ihrer Ablaufphasen zusammen. Im Stilbegriff selbst liegt eine Doppeldeutigkeit, indem er einerseits als Periodenbezeichnung verwendet werden kann, andererseits als überzeitliche Formbezeichnung, die auf verschiedene geschichtliche Perioden angewendet werden kann. So gebraucht Burckhardt »Rokoko« schlechthin für Spätstufen, so überträgt man die Bezeichnung Barock und Rokoko auf die Antike, die Bezeichnung Manierismus als Stilerscheinung des 16. Jahrhunderts auf gewisse Stilrichtungen des 17. und 18. Jahrhunderts (L. Fröhlich-Bum).

Durch die Übertragung der Stilbegriffe von bestimmten geschichtlichen Perioden auf sich wiederholende Entwicklungsphasen wird dem geschichtlichen Ablauf eine Periodizität zugrundegelegt, ein natürlicher geschichtlicher Rhythmus, sei es in der Form der »ricorsi« wie bei Vico, indem »ver-

schiedene Perioden die gleichen Grundzüge aufweisen können« (Collingwood), sei es in der dialektischen Abfolge von These, Antithese und Synthese wie bei Hegel, sei es als gleichartiger Lebensablauf der Kulturen als individualer Einheiten wie bei Spengler, sei es als »Generationsproblem« wie bei Pinder. Voraussetzung ist stets eine Immanenz der Entwicklung, die durch äußere Umstände gestört, aber nicht aufgehoben werden kann.

So ergibt sich eine allmähliche Auflösung der Stilbegriffe, zugleich aber auch eine tiefere Einsicht in einander entsprechende Entwicklungsphasen, wie etwa durch den Versuch einer Übertragung der von Wölfflin am Entwicklungsschritt von der Renaissance zum Barock entwickelten Stilkategorien auf die antike oder mittelalterliche Kunst. Bemerkenswert ist ferner der Gedanke, der von Pinder vertreten wurde, die Stilabfolge zugleich als Abfolge der Kunstgattungen zu betrachten, nach der Architektur, Plastik, Malerei, Dichtkunst, Musik einander in der Führerrolle der künstlerischen Entwicklung ablösen. Folgerichtig ergibt sich daraus die Auffassung, daß bestimmte Entwicklungsphasen in einer Kunstgattung zeitlich weit abstehenden in einer anderen entsprechen, also etwa die deutsche Malerei des frühen 16. Jahrhunderts der Romantik in der Dichtung des frühen 19. Jahrhunderts, wie Pinder zu zeigen versuchte.

Eine Geschichte der Stilbegriffe in ihren mannigfachen Bedeutungsmöglichkeiten und ihrer wechselnden Bewertung wäre ein dringendes wissenschaftsgeschichtliches Desideratum, womit auch eine Klärung dieses »seltsamen Wechselbalges der Kunstgeschichte« (Pinder) zu erhoffen wäre.

XVI.

Die Entwicklung einer formalistischen Stilgeschichte als Geschichte des geistigen Ausdrucks der Zeit führt zu eigenartigen Nebenerscheinungen:

1. Zum Ausscheiden, mindestens zum Zurückdrängen der künstlerischen Wertung, indem die Kunst jederzeit als die dieser entsprechende autonome Ausdrucksform angesehen wird. Es zeigt sich dies im Bemühen, sogenannte Verfallszeiten positiv zu werten, auch in ihnen die eigentümliche Ausdruckskraft der Geistigkeit der Zeit zu erkennen, wie dies für A. Riegl und Dvořák charakteristisch ist.

Damit hängt auch das *Ausschalten des Schönheitsbegriffes* und des subjektiven Geschmackes zusammen. Der Begriff des Schönen wird als unwissenschaftlich empfunden. L. Venturi konnte erklären: »Aujourd'hui le concept du ›beau‹ est banni du jugement qu'on porte sur l'art«; und Paul Valéry schreibt 1936: »Une science du Beau? ... Mais les modernes usent-ils encore de ce nom? ... La Beauté est une sorte de morte.« So lehnt P. Frankl in seiner Besprechung von Janke, 'Grundlagen einer Philosophie der Kunst' (1936) das Ausgehen einer Kunstphilosophie vom Schönen

grundsätzlich ab, und Dvořák hat eine Äußerung A. Riegls überliefert, daß der beste Kunsthistoriker für ihn der sei, der keinen persönlichen Geschmack besitze.

Mit der Ablehnung einer normativen Wertlehre, die für die Kunst verbindlich wäre, hängt auch das geistesgeschichtlich interessante Phänomen des Zurücktretens der Ästhetik als selbständiger Disziplin in der deutschen Philosophie der Gegenwart zusammen, während sie in Frankreich und Italien noch stärkeres Ansehen genießt.

Es ist bezeichnend, daß sich in Frankreich der Terminus der »beaux-arts«, der sich im 17. Jahrhundert an der französischen Akademie ausgebildet hat, bis heute erhalten hat, während in Deutschland Lessing ihm den der »bildenden Kunst« gegenüberstellte.

Das kunstphilosophische Problem des Schönen und Häßlichen kann bis auf Platon und Aristoteles zurückverfolgt werden. Dabei erkennt dieser bereits, daß auch das in der Natur Häßliche in der künstlerischen Darstellung mit Wohlgefallen betrachtet werden kann. Ebenso bezeichnend ist die Gegenüberstellung von »sublime« und »beautiful« bei E. Burkle, die sich auf Lessing und Schiller ausgewirkt hat. Die Problematik spitzt sich in der Romantik zu, so daß K. Rosenkranz 1835 eine ‚Ästhetik des Häßlichen' schreiben konnte.

In diesem Zusammenhang ist es aufschlußreich, auch den Wertwandel des Begriffes »Kunstgenuß« zu verfolgen. J. Burckhardt hat seinem Cicerone den Untertitel gegeben ‚Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens' (1855), während um die Jahrhundertwende der Ausdruck vollkommen in Mißkredit gerät. An Stelle des Schönen tritt das »Interessante«, ein ästhetischer Begriff, dessen Verwendung für die Kunstbetrachtung bis in die Romantik zurückzuverfolgen ist. Es bekundet sich darin nicht nur ein anderer Anspruch an das Kunstwerk, sondern auch eine andere Funktion der Kunst im menschlichen und sozialen Leben: sie wird zum Ausdruck einer treibenden Kulturkraft.

Mit der Abwertung des Begriffes des Schönen hängt auch eine Abwertung der *ethischen Funktion* der Kunst zusammen. Für Goethe ist die Bedeutung der Kunst im »Sittlichen« gelegen, das zugleich das »Naturgemäße« ist; demgemäß betrachtet er »Bildhauerkunst und Malerei wie Mineralogie, Botanik und Zoologie«. Auch für Jacob Burckhardt beruht Kunst auf der Verbindung ästhetischer und ethischer Werte, so daß er sagen konnte: »Die historische persönliche Eigenschaft Raffaels war nicht ästhetischer, sondern sittlicher Art«, während Correggio abgelehnt wird, da ihm »das sittlich Erhebende« fehle.

Damit hängen schließlich die religiösen Einstellungen sowohl im künstlerischen Schaffen wie in der Beurteilung und Wertung der Kunst zusammen. Sie ändern sich besonders stark in der Zeit der Gegenreformation

(Gilio, Ammanati, Kardinal Paleotti, Kardinal Frederico Borromeo, Ottonelli und Pietro da Cortona) und wiederum in der Romantik, beginnend bei Wackenroder. 1836 schreibt A. Fr. Rio unter dem Einfluß Schellings in mystischem Geist sein Buch 'L'Art chrétien', das beinahe als eine Religionsgeschichte anzusprechen ist. Religiöse und stilbedingte Antriebe führen ihn zur Kunst der Primitiven. Eine geistige Verwandtschaft zu der Bruderschaft von S. Isidoro der Nazarener zeigt sich in den Bemühungen Lacordaires, dem Rio nahestand, eine ähnliche Künstler-Konfraternität in Frankreich zu begründen. In H. Thodes Geschichtsbild der mittelalterlichen Kunst, das durch die Persönlichkeit des Hl. Franz von Assisi bestimmt ist, wie in seiner Deutung der Kunst Michelangelos, deren Tragik er aus dem Konflikt des Christlichen und Heidnischen erklärt, tritt die religiöse Einstellung deutlich in Erscheinung.

Auch Heinrich von Geymüllers Geschichtsbild der Renaissance, seine »Metaphysik«, wie C. Neumann es nennt, ist in entscheidender Weise von seiner religiösen Einstellung bestimmt, wie sich vor allem in dem aus seinem Nachlaß erschienenen Buch 'Architektur und Religion' (1911) ergibt. Dabei spielte die Unterscheidung von Fr. X. Kraus, auf den er selbst sich berufen hat, zwischen einer wahren, christlichen und einer falschen, paganen Renaissance eine wesentliche Rolle. So wird sie für ihn die Verbindung der göttlichen Harmonie der vollendeten Formensprache der antiken Baukunst mit der Gotik als Symbolisierung des Geistes der Menschheit.

2. ergibt sich aus der formalistischen Auffassung die *Ausschaltung der Künstlerpersönlichkeit;* Kunstgeschichte wird zur »Kunstgeschichte ohne Namen«, wie es Wölfflin bezeichnet hat, während »die eigentlichen Helden nicht die Künstler, sondern die überpersönlichen Ideen sind« (Waetzoldt). Der Stil offenbart sich danach nicht nur in den großen Kunstwerken, sondern mitunter auffälliger in künstlerischen Durchschnittsleistungen, ja rein handwerklichen Formen, wie etwa im Schnabelschuh oder der Hutform. So ist für Wölfflin der Geist des Stils gleichmäßig gegenwärtig »im großen wie im kleinen«. Es zeigt sich hier, wie die Entwicklung der Kunstgeschichte, die von den Künstlerpersönlichkeiten ausgeht, in das Gegenteil der Anonymität umschlägt; es ist eben das, was Julius von Schlosser als »Sprachgeschichte« bezeichnet.

Zugleich wurzelt hier die entscheidende Wendung zur *'Kunstgeschichte als Geistesgeschichte'* (Dvořák), indem die Kunst als vorzüglichste und differenzierteste Ausdrucksform der Geistigkeit einer Zeit betrachtet wird. Es ergibt sich damit die Auffassung von der »Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes« im Sinne Nietzsches, die vom Geschichtsbild der griechischen Kultur inspiriert ist. Es ergibt sich die Frage, inwieweit Kunst bildhafter Ausdruck der philosophischen Einstellung ihrer Zeit ist oder sein kann. So hat Dvořák die Entwicklung der Gotik

dem Wandel vom scholastischen »Realismus« zum »Nomalismus« gegenübergestellt, und Simson versucht, die »Wirkung des christlichen Platonismus auf die Entstehung der Gotik« darzulegen (1953). Damit wird notwendig das Wissenschaftsgebiet der Kunstgeschichte transzendiert. Es kann sich nicht darum handeln, Wechselwirkungen und Beeinflussungen aufzuzeigen, die immer nur von sekundärer Bedeutung sein können, sondern vorzustoßen in einen psychischen Untergrund, aus dem die verschiedenen geistigen Erscheinungen einer Zeit hervorgehen, die »Schichten der Persönlichkeit« (E. Rothacker) aufzudecken, in denen der künstlerische Schöpfungsprozeß wurzelt.

Die Künstlergeschichte ebenso wie die Geschichte der Kunstdenkmäler wird zur *Problemgeschichte*. Hier liegt die entscheidende Wendung, gegen die E. Heidrich Stellung nimmt, für den Riegls Geschichtskonstruktion »eine chimärische Welt der Begrifflichkeit« ist. Im Hervortreten der Problemgeschichte um die Jahrhundertwende zeigt sich wieder eine Annäherung an die geschichtsphilosophische Auffassung der Romantik auf einer höheren Entwicklungsebene, die durch die geschichtlich-philologische und formalistisch-stilkritische Entwicklung gewonnen worden war, wie sich ja auch im »Jugendstil« und der gleichzeitigen Dichtung neuromantische Züge bemerkbar machen.

XVII.

Auch die *Einflüsse der Philosophie* sind für die kunstgeschichtliche Entwicklung des 19. Jahrhunderts von entscheidender Bedeutung. So betrachtet Heinrich Hotho (geb. 1802) im Anschluß an die Hegelsche Geschichtsphilosophie die Kunstgeschichte als Offenbarung der »absoluten Idee«, indem die Entwicklung der Kunst eine symbolische, eine klassische und eine romantische Zeit durchläuft. Auch Schnaase geht von der Philosophie Hegels aus, zeigt aber doch schon eine gewisse kritische Reserve, da er die Gefahr der Abstraktion erkennt. Für den Dichter Hebbel ist »Kunst realisierte Philosophie«. Springer lehnt sich zwar in seiner Doktordissertation (1848) an Hegel an, lehnt aber später ästhetisch-philosophische Spekulationen schroff ab, wie sich dies in der Selbstaussage äußert, er habe »den spekulativen Mantel abgeworfen«. Die Nachwirkung der kunstphilosophisch-ästhetischen Einstellung zeigt sich noch in der Habilitationsarbeit 'Historisch-philosophischer Versuch über die ästhetischen Elemente in der platonischen Philosophie' bei Carl Justi (1859), der aber ebenfalls zum ausgesprochenen Gegner der spekulativen Kunstgeschichte wird und die Wendung zur historisch-philologischen Einstellung vollzieht, die dem Positivismus der gleichzeitigen Philosophie entspricht. Auch Croce geht aus der Neapolitaner Universität, der Hochburg des Hegelianismus in Italien, hervor.

Der Einfluß Herbarts, vermittelt durch R. Zimmermann, ist in der Gegenüberstellung der Kategorien Optisch und Haptisch bei A. Riegl zu erkennen, wie Herbart auch die Wertlehre der österreichischen Nationalökonomie bestimmt hat.

Die Rückwendung vom geschichtlichen Positivismus zu einer kunstphilosophischen Auffassung zeigt sich bei Wölfflin, der selbst seine Dissertation als einen »Versuch, Kunstgeschichte philosophisch zu behandeln« bezeichnet. Er stellt sich dabei die Frage: wie kann sich in den architektonischen Formen der Charakter einer Zeit ausdrücken? Damit gewinnt auch die gleichzeitige Philosophie wieder einen größeren Einfluß auf die Kunstgeschichte. Die geschichts-philosophischen Ideen Diltheys sind bei Hermann Nohl ('Weltanschauungen der Malerei' 1908) unmittelbar zu fassen. Aber auch Dvořáks geistesgeschichtliche Problemstellung ist von ihm weitgehend bestimmt. Worringers erste bedeutende Arbeit 'Abstraktion und Einfühlung' (1908) geht von der Ästhetik von Lipps aus; Panofsky hat den Symbolbegriff von Ernst Cassirer übernommen und auf die Kunst angewandt. In der Gegenwart macht sich die Einwirkung des Existentialismus Heideggers vielfach bemerkbar, z. B. bei K. Bauch, eine Erscheinung, die als geschichtliches Phänomen näher zu untersuchen wäre.

XVIII.

Wie die allgemeine Geschichtswissenschaft der letzten zwei Jahrhunderte, ist auch die Kunstgeschichte von dem Postulat der *Entwicklungsgeschichte* bestimmt, die im 19. Jahrhundert von seiten der Naturwissenschaft durch die Deszendenztheorie und von seiten der Philosophie vor allem durch Nietzsche entscheidende Anregung erhielt. Sie nötigt grundsätzlich zur Auseinandersetzung mit zwei Problemen: dem Fortschrittsgedanken und der Frage der Kontinuität der Entwicklung.

1. Der *Fortschrittsgedanke,* der in der eigenen Zeit den Höhepunkt der Entwicklung sieht, ist schon in der dem Vitenwerk Vasaris zugrunde liegenden Geschichtskonstruktion zu erkennen. Er wird durch die Aufklärung ausgebildet und gewinnt in der Hegelschen Geschichtsphilosophie, die sich im Marxismus auswirkt, seinen monumentalen Ausdruck. In der Kunstgeschichte vertritt A. W. Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen 1801/02, dem ersten Versuch einer zusammenfassenden kunstgeschichtlichen Darstellung, das Prinzip eines unendlichen Fortschrittes, und unter dem Einfluß Hegels vor allem Hotho. In der zweiten Jahrhunderthälfte setzt mit J. Burckhardt, C. Justi, unter den Künstlern bei Whistler, eine Gegenbewegung ein, welche die Übertragbarkeit eines biologischen Fortschrittes auf das geistige Leben und die Kunst ablehnt. Besonders schroff ist in dieser Hinsicht

die Haltung der Croce-Schule: »réaliser une histoire génétique de l'art n'est pas un progrès, c'est une erreur« (Lionello Venturi).

Trotzdem bleibt die Frage akut, wie etwa die Einstellung Heinrich Alfred Schmids um die Jahrhundertwende zeigt, der zumindest für die künstlerische Raumdarstellung an einer Fortschrittbewegung in der Geschichte festhält: »Von den Miniaturen der Karolingerzeit und dem Teppichstil der byzantinischen Mosaiken sehen wir einen beständigen Fortschritt bis herab zu den Deckenmalereien eines Tiepolo.«

Man wird eben unterscheiden müssen zwischen der künstlerischen Äußerung an sich, für die es keinen Fortschritt gibt, da jedes Kunstwerk seine Wertigkeit in sich selbst trägt, und der Entwicklung der Naturerkenntnis und der Darstellungsmittel. Neu gewonnene Erkenntnisse bleiben auch dann wirksam, wenn sie vom künstlerischen Standpunkt bewußt abgelehnt werden wie etwa die Zentralperspektive in der modernen Kunst. Selbst der Rückgriff auf primitive Formen bedeutet etwas anderes als die ursprüngliche Primitivität. Fortschritt ist irreversibel.

2. Das zweite Problem, das sich aus der Entwicklungsvorstellung ergibt, ist das der *Kontinuität,* das mit dem Fortschrittsidealismus eng verknüpft ist. Schon Kugler setzt ihr die Vorstellung »großer Pulsschläge der Geschichte« gegenüber, ein Gedanke, an den die »Würfe der Natur« im »Generationsproblem« Pinders erinnern. Das Problem der Kontinuität und Diskontinuität auf geistigen Gebieten hat unmittelbare Parallelen in der gleichzeitigen Naturwissenschaft, ebenso der Biologie (Mutationen) wie der Physik (Quantentheorie). Es ist hierfür bezeichnend, daß J. von Schlosser schon 1905 auf die Analogie zur Mutation in der Kunstgeschichte hingewiesen hat.

Der Entwicklungsgeschichte stellt Spengler die *Epochengeschichte* gegenüber, die bei der Einbeziehung auch der Kunst in das allgemeine Geschichtsbild durch ihn selbst sich auf die Kunstgeschichte ausgewirkt hat. Die Grundideen Toynbees, der die Spenglersche These gleichartiger, notwendiger Kulturabläufe zu überwinden versucht hat, wurden von E. R. Curtius für die Literaturgeschichte aufgegriffen, hat aber in der Kunstgeschichte, soweit ich sehe, keine Einwirkung gezeitigt.

XIX.

Ein wichtiges Problem einer Geschichte der Kunstwissenschaft wäre schließlich die Frage nach dem *Anteil der Nationen* an der Forschung und nach deren nationalbedingter Einstellung. Bereits bei einem großen Überblick zeigen sich gewisse Grundzüge: In Italien liegt der Beginn der Künstlergeschichte, und diese offenbar im Nationalcharakter begründete Grundeinstellung erhält sich bis zur Gegenwart. Das Einsetzen einer problem-

geschichtlichen Auffassung geht von Deutschland aus (Winckelmann und die Romantik). Auch hier setzt sich diese historische Grundhaltung trotz der positivistischen Gegenbewegung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zur geistesgeschichtlichen Auffassung Dvořáks und Pinders immer wieder durch. Frankreichs Anteil hat von Serroux d'Agincourts großartigen Periodisierungsversuch über Viollet-le-Duc bis zu Courajod, Lasteyrie und zur Gegenwart durch eine vorwiegend rational-positivistische, historisch-philologische, »archäologische« Einstellung seinen Anteil geliefert. Dabei werden auch die Wechselwirkungen zu beachten sein, wie der Einfluß der École de Chartes auf die »Wiener Schule«, der Einfluß Croces auf die deutsche Kunstwissenschaft sowie die Beziehungen zwischen Wölfflin und Focillon (Vie des formes).

Eine objektive wissenschaftsgeschichtliche Betrachtung der Entwicklung der Kunstgeschichte führt notwendig zu einer grundsätzlichen Besinnung, die wie jede aus einer tiefen ethischen Einstellung gewonnene Geschichtsauffassung auch zu einer echten Toleranz führt. Die einander ablösenden und bekämpfenden Richtungen und Systeme erweisen sich dabei vielfach als an sich berechtigte Möglichkeiten der Betrachtung, die sich wechselseitig bedingen und ergänzen. So sehr auch die Notwendigkeit dieser Geschichtsdialektik als Ausgleich anzuerkennen ist, so muß doch gerade aus einer geschichtswissenschaftlichen Betrachtung die Forderung nach Synthese erhoben werden, nach dem Versuch, die verschiedenen Möglichkeiten der Betrachtung zueinander in Beziehung zu setzen, in einer großen Zusammenfassung zu sehen und damit zu erkennen, daß die verschiedenen Standpunkte der Betrachtung einander nicht ausschließen, sondern erst zusammen ein dreidimensionales, räumliches Geschichtsbild ergeben.

Wenn Julius von Schlosser sagt, daß die Quellenkritik je mehr wir uns der Gegenwart nähern, um so mehr zu einer Geschichte der Disziplin wird, so können wir auch umgekehrt sagen, daß die Geschichte der Kunstwissenschaft, je mehr sie sich der Gegenwart nähert, um so mehr zu einer Kritik der Kunstgeschichte, ihrer Problematik wie ihrer Methodik, wird.

Anmerkung: Die hier (S. 19) nur angedeutete Problematik der »Interpretation« wurde vom Autor in einem Aufsatz 'Zur Deutung des Kunstwerkes' eingehender behandelt, der für die in Vorbereitung befindliche Festschrift für E. Rothacker bestimmt ist.

Die Sage von Hetel und Hilde

Von Franz Rolf Schröder (Würzburg)

1. Die Überlieferung

Daß die germanische Heldensage gutenteils historische Grundlagen hat, ist nicht zu bestreiten. Aber bei weitem nicht alle Gestalten der Heldensage gehen auf geschichtliche Persönlichkeiten zurück, so geschichtlich sie sich auch geben mögen. Beweiskräftig allein ist auch nicht, wenn sie als sagenhafte »Urkönige« einzelner germanischer Stämme erscheinen, wie etwa auch der »Prinz von Dänemark«, Hamlet (Amlethus bei Saxo) in keiner Weise in die dänische Geschichte, in die Reihe der altdänischen Könige eingeordnet werden kann. Und zum anderen läßt sich das, was von den »Heroen« erzählt wird, oftmals am allerwenigsten auf geschichtliche Begebenheiten und Grundlagen zurückführen.

Seit langen Jahren habe ich die These vertreten, daß es sich bei dem, was wir als Heldensage bezeichnen, in vielen Fällen um die »Heroisierung des Mythos« handelt, d. h., daß mythische Motive nicht erst nachträglich und in einer für das Ganze der Sage belanglosen Weise Eingang gefunden haben – was gewiß zuweilen auch der Fall gewesen ist –, sondern daß die Heldensage zutiefst in der religiösen Welt der Germanen verwurzelt ist und daß Mythen und Riten ganz entscheidend an ihrer Entstehung und Bildung beteiligt gewesen sind. Dieses Problem habe ich unlängst in meinem Aufsatz über »Mythos und Heldensage« grundsätzlich erörtert, so daß ich mich hier damit begnügen darf, auf ihn zu verweisen[1]).

Zu den pseudohistorischen Heldensagen gehört auch die Sage von Hetel und Hilde, die in verhältnismäßig reicher Überlieferung auf uns gekommen ist. Die mittelhochdeutsche Hauptquelle ist bekanntlich das »Kudrun«-Epos, dessen erster Hauptteil – wenn wir von der ganz späten Jugendgeschichte Hagens, dem Greifenabenteuer, absehen – die Hetel-Hilde-Fabel umfaßt. Auf eine frühere Fassung der Sage führt die Anspielung im Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht (v. 1321 ff.). Für diese ältere Gestalt sind sodann

---

[1]) F. R. Schröder, Mythos und Heldensage: Germ.-Rom. Monatsschrift 36. N. F. 5 (1955), 1 ff., mit weiteren Literaturnachweisen; vgl. auch Werner Betz, Die deutsche Heldensage: W. Stammlers Deutsche Philologie im Aufriß III (1956) bes. Sp. 1460.

die altwestnordischen Überlieferungen besonders aufschlußreich. Schon Bragi bekundet in der Ragnarsdrápa, dem ältesten uns erhaltenen Skaldenlied des Nordens (aus dem frühen 9. Jahrhundert), Vertrautheit mit der Sage. Die beste und klarste, freilich auch nicht vollständige nordische Fassung bietet Snorri in seiner Edda (Skáldskaparmál c. 62 [50]), woneben auch Saxos in der Hauptsache auf westnordische Tradition fußende Darstellung im V. Buch seiner »Dänischen Geschichte« und der junge isländische Sǫrla þáttr der Flateyjarbók (aus dem Ende des 14. Jahrhunderts) in Betracht kommen. Hinzu gesellen sich schließlich noch einige weitere, auch altenglische Zeugnisse, die wir im gegebenen Zusammenhang erörtern werden. – Ein genauer Vergleich der verschiedenen Fassungen ist bereits mehrfach aufgestellt worden[2]), so daß wir hier davon absehen können. Als Grundfabel der altwestnordischen Quellen ergibt sich danach etwa die folgende[3]):

Zwei nordische Könige, der ältere finstere Högni und der jüngere schöne Hedin, haben, nachdem sie ihre Kräfte erprobt und sich einander ebenbürtig befunden haben, Blutsbrüderschaft geschlossen. Da entführt Hedin dem Blutsfreunde seine Tochter Hild während seiner Abwesenheit. Ohne Widerstreben folgt Hild dem Räuber. Der Vater setzt dem flüchtigen Paare nach und holt es bei einer Insel ein. Ein Versöhnungsversuch, den die Tochter [zum Schein?] unternimmt, bleibt erfolglos. Der Kampf entbrennt. Hedin und Högni töten sich gegenseitig, alle Mannen auf beiden Seiten fallen. In der Nacht aber erweckt Hild durch Zauber die Toten. Der Kampf beginnt aufs neue und währt bis zum Morgen. Allnächtlich wiederholt sich dieser Vorgang, und so wird es fortgehen bis zum Untergang der Götter.

Aus dieser erschlossenen Fassung können wir zwei Züge ausscheiden, die der ältesten Gestalt der Sage fremd waren und offenkundig nordische Neuerungen sind. Einmal die Blutsbrüderschaft Högnis und Hedins, die ein überaus beliebtes Motiv des Nordens ist, und zum andern der sich allnächtlich (nach Snorri alltäglich) erneuernde Kampf der beiden feindlichen Scharen. Man braucht für diesen Zug wie auch für die Dämonisierung der Hild nicht die keltische Dichtung zu bemühen und beides aus ihr herzuleiten[4]), denn gerade auch im hohen Norden, in den weiten Gebieten des arktischen Kulturkreises sind uns verwandte Vorstellungen vielfach bezeugt[5]). So ge-

[2]) Vgl. u. a. Hermann Schneider, Germanische Heldensage I (Berlin 1928) S. 361ff., 381ff.; Ders., Deutsche Heldensage (Sammlung Göschen Bd. 32. Berlin 1930) S. 112ff. Die neueste Zusammenfassung der Forschung gibt Bruno Boesch in der Einleitung zur 3. Auflage von B. Symons Kudrun-Ausgabe (Altdeutsche Textbibliothek Nr. 5. Tübingen 1954), woneben jedoch die doppelt so umfangreiche Einleitung der von Symons besorgten 2. Auflage (Halle, S. 1914) unentbehrlich bleibt.

[3]) Nach B. Symons, 2. Aufl. S. XXVIIf.

[4]) So Friedrich Panzer, Hilde-Gudrun. Halle-S. 1901. S. 323ff.

[5]) (Vgl. auch zum folgenden) Uno Holmberg, Valhall och världsträdet: Finsk

langen nach dem Glauben der Tlingiten, die an der Meeresküste von Alaska (der schon seit Urzeiten bedeutsamen Völkerbrücke zwischen Eurasien und Amerika) wohnen, die Menschen gemeinhin in die Unterwelt, die man sich im Norden gelegen dachte; die tapferen Männer jedoch, die im Kriege gefallen, steigen zum Himmel empor, wo sie in voller Waffenrüstung weilen und sich vornehmlich im Nordlicht offenbaren. Besonders solche Nordlichtflammen hält man für ihre Erscheinungsform, welche als Säulen und Garben aufleuchten und sich – was die Tlingiten an ihre eigene Kampfesweise gemahnt – hin und her bewegen, zuweilen vorbeispringen oder auch ihren Platz miteinander vertauschen. Ein starkes Nordlicht gilt bei ihnen – wie auch anderswo, in südlicheren Breiten[6]) – als Vorbote eines großen Blutvergießens, weil sich die Toten dann neue Kameraden wünschen. Gleiche Anschauungen kehren auch sonst in der Arktis wieder, u. a. bei verschiedenen Lappenstämmen; so im nördlichen Finnland, im Gebiet von Petsamo, wo im ersten Winter des zweiten Weltkrieges in eisiger Polarnacht die schweren Kämpfe tobten. Auch die Lappen sehen im Nordlicht die Erscheinungsform der gefallenen Krieger, die wohl gar in den Lüften noch als Geister miteinander kämpfen. Mit diesen Vorstellungen läßt sich der »Kampf der Mannen Hedins«, das *Hjaðninga víg* zwanglos verknüpfen, wie sich von dort aus auch Verbindungsfäden zum nordischen Einherjerglauben hinziehen.

Somit gewinnen wir nach Ausscheidung dieser beiden Motive mit dem Brautraub und dem nachfolgenden Kampf zwischen Eidam und Schwäher die älteste Gestalt der Sage, deren Identität mit der deutschen Überlieferung durch die Namensgleichheit der drei Haupthandelnden, *Heðinn-Hetele*[7]), *Hildr-Hilde, Hǫgni-Hagene* bestätigt wird. Hinzu kommt noch die gemeinsame Benennung der »Mannen Hedins« – wie man wenigstens später den Namen verstanden hat; darüber wird noch näher zu sprechen sein – altnord. *Hjaðningar,* der auch in der altenglischen »Deorsklage« wiederkehrt, worin der Sänger, Deor, klagt, daß er aus seiner Stellung als »Dichter der Heodeninge« *(Heodeninga scop)* durch Heorrenda, den »liederkundigen Mann«

---

tidskrift 83 (1917), 337ff., Otto Höfler, Kultische Geheimbünde der Germanen I (Frankfurt a. M. 1934) S. 167ff.; auch Magnus Olsen, Hjadningakampen og Hallfreds arvedraapa over Olav Tryggvason: Norrøne Studier (Oslo 1938) S. 213ff. – Parallelen zum Motiv, daß die Geister der Gefallenen fortkämpfen, bei Franz Altheim, Attila und die Hunnen (Baden-Baden 1951) S. 158.

[6]) Vgl. Georg Karl Bauer, Sternkunde und Sterndeutung der Deutschen im 9.–14. Jahrhundert, unter Ausschluß der reinen Fachwissenschaft (Germanische Studien Heft 186. Berlin 1937) S. 56f., 69.

[7]) In der nachweislich aus dem Jahre 1382 (!) stammenden jiddischen »Gudrun«-Handschrift, die L. Fuks-Amsterdam unlängst in der Universitätsbibliothek zu Cambridge wieder aufgefunden hat, lautet der Name *Eten* (d. i. *Heten*), vgl. zuletzt Franz J. Beranek, Mitteilungen aus dem Arbeitskreis für Jiddistik, Folge 4 (Butzbach, Juli 1956) S. 49ff.

(lēoðcræftig monn), verdrängt worden sei (v. 35 ff.). Und er hat seine genaue Entsprechung in mhd. *Hegelinge*, welches nach Heinrich Schröders überzeugendem Nachweis aus älterem **Heglinge* mit dem in vielen Sprachen bezeugten lautlichen Übergang von *-tl-* > *-kl-* *(-gl-)* auf ein ursprüngliches **Hetlinge* zurückgeht[8]).

Dagegen vermissen wir in jener obigen, erschlossenen Urgestalt der nordischen Sage Seitenstücke zu Hôrant und Wate, die in der deutschen Fassung eine so bedeutsame Rolle spielen. Auch sie haben seit alters zum Grundbestand der Sage gehört und fehlen auch im Norden nicht, nur daß sie hier ihrer ursprünglichen Funktion beraubt in den Hintergrund gedrängt erscheinen. Wir verzeichnen die Zeugnisse, ohne uns vorerst auf eine nähere Erörterung der damit verknüpften Probleme einzulassen.

Einmütigkeit der Forschung herrscht darüber, daß dem deutschen *Hôrant* trotz lautlicher Schwierigkeiten oder Unstimmigkeiten im Norden *Hjarrandi* entspricht, den Snorra Edda und Sǫrlaþáttr (wie auch die junge Gǫngu-Hrólfs saga c. 17) als Vater Hedins erwähnen[9]). Weit aufschlußreicher sind einige andere, versprengte nordische Zeugnisse, die später eingehend besprochen werden sollen. Das hohe Alter der Gestalt wird auch durch die bereits erwähnte Anspielung in »Deors Klage« auf *Heorrenda (Heodeninga scop)* gestützt.

Wate dagegen hat in den nordischen Fassungen der Sage keine Entsprechung. Nur Saxo verrät eine schwache Kunde von ihm, freilich nicht im V. Buche, in welches er die Sage von Hithinus und Hilda eingefügt hat, sondern im VI., wo er von einem Riesen *(gigas)* erzählt, welcher den Sohn des Königs von Thialamarchia (d. i. Telemarken), namens Hythin *(Hythin nomine,* d. i. *Heðinn)* beim Spiele geraubt habe[10]). In diesem *gigas* hat man gewiß mit Recht Wate vermutet. Aber der Name selbst, *Wate,* altisl. *Vaði* fehlt in der gesammten nordischen Hetel- und Hildesage. Nur in der norwegischen Thidreks saga findet er sich, hier jedoch in der Sage von Vēlent (Wieland) als Name von Vēlents riesischem Vater. Dies berechtigt nicht zur Annahme von zwei verschiedenen Trägern des Namens, sondern es handelt sich um die gleiche mythische Gestalt. Schließlich aber kommt uns auch hier wieder die altenglische Überlieferung zu Hilfe, die uns in engstem Zusammenhang mit Hetel und Hagen auch Wate bezeugt. Im Wīdsīth stehen diese drei engstens beieinander (v. 21 f.):

---

[8]) H. Schröder, Anord. Hiaðningar – mhd. Hegelinge: Zeitschrift für deutsche Philologie 54 (1929), 181 ff.

[9]) Vgl. Andreas Heusler, Heldennamen in mehrfacher Lautgestalt: Zeitschrift für deutsches Altertum 52 (1910), 100 f.

[10]) Saxonis Gesta Danorum, ed. J. Olrik et H. Ræder I (Hauniæ MCMXXXI), p. 147 sequ.

Hagena Holmrycgum ond Heoden[11]) Glommum.
Witta wēold Swǣfum, Wada Hælsingum . . .

Es ist auf keinen Fall angängig, die Verbindung von Wada mit Hagena und Heoden für zufällig zu erklären, einzig weil Witta dazwischen stehe[12]). So folgen z. B. in weitem Abstande voneinander im gleichen Lied die Namen der Burgundenkönige: Gifica v. 16, Gūðhere v. 66, Gīslhere v. 123, deren Zusammengehörigkeit doch nicht im mindesten zweifelhaft ist. Andrerseits ist aber auch die Annahme, daß Witta, der uns sonst nur noch aus Beda als Großvater von Hengest und Horsa bekannt ist, zur Hetel-Hilde-Sage und zwar als Nebenbuhler Heodens gehöre[13]), ganz unwahrscheinlich; zwar kennt die Kudrunsage das Nebenbuhlermotiv, wie auch die Helgidichtung, aber allen uns erhaltenen Varianten der Sage von Hetel und Hilde ist es völlig fremd. Ebensowenig ist zwischen Witta und Wada ein sagengeschichtlicher Zusammenhang erweislich, denn die nordschleswigsche Sage von Vitte und Vatte, die als »Bergleute«, d. h. Zwerge, in einem kleinen Hügel hausen[14]), wird man schwerlich heranziehen dürfen[15]). So wird ihre Nennung im gleichen Vers auf Zufall beruhen und einzig dem Stabreim zu danken sein, wie es im Wīdsīth auch sonst der Fall ist; um nur ein besonders krasses Beispiel zu nennen: in Vers 20 hat der »Kaiser« *(Cāsere)* der Griechen mit dem Finnenkönig *Cælic* (d. i. Kalew?) ganz gewiß nichts weiter als den Anlaut gemein. – Schließlich ließen sich in unserem umstrittenen Verse 22 die beiden Namen mühelos umstellen *(Wada wēold Hælsingum, Witta Swǣfum)*, so daß Wada unmittelbar auf Hagena und Heoden folgte, was aber keineswegs empfohlen sei[16]).

[11]) Die Handschrift liest *Henden*. An sich könnte hier Antizipation des Nasals vorliegen, vgl. Otto Höfler, Kultische Geheimbünde der Germanen I (Frankfurt a. M. 1934) S. 168 Anm. 7; weitere Belege dafür bei F. R. Schröder, Ingunar-Freyr (Tübingen 1941) S. 26 mit Anm.; am wahrscheinlichsten bleibt jedoch die Annahme einer Verschreibung für *Heoden*, was auch durch den *Heodeninga scop* in Deors Klage gestützt wird.

[12]) So Theodor Frings, Hilde: Paul u. Braunes Beiträge 54 (1930), 391f. Dagegen auch Ludwig Wolff, Das Kudrunlied: Wirkendes Wort 4 (1953/54), 197.

[13]) So Siegfried Gutenbrunner, Schleswig-Holsteins älteste Literatur, Von der Kimbernzeit bis zur Gudrundichtung (Kiel 1949) S. 76. – Zu *Witta* vgl. noch Otto Höfler, Das Opfer im Semnonenhain und die Edda: Festschrift Felix Genzmer (Heidelberg 1952) S. 35.

[14]) Vgl. Sagen, Märchen und Lieder der Herzogthümer Schleswig-Holstein und Lauenburg, hrsg. von Karl Müllenhoff (Kiel 1845) Nr. 400. S. 292.

[15]) Trotz Karl Müllenhoff, Wado: Zeitschrift für deutsches Altertum 6 (1848), 63. Die schleswigsche Sage gehört zu dem weit verbreiteten Sagentyp vom Tod des Pan.

[16]) Die einfachste Erklärung für die Voranstellung von Witta dürfte sein, daß in der Verbindung von Namen und Wörtern, die bis auf das *i*, bzw. *a* der Stammsilbe gleich (oder nahezu gleich) lauten, allemal – gewissermaßen gesetzmäßig – die *i*-Form vorausgeht, was der Wīdsīthdichter dann auch mechanisch befolgt

Das Zeugnis des Wīdsīth ist aber noch aus einem andern Grunde von größtem Wert. Die Namen der germanischen Stämme, über welche Hagena, Heoden und Wada nach dem Liede als »Könige« herrschen, weisen mit Sicherheit ins Ostseegebiet[17]). Und damit stimmt die Angabe Saxos überein, wonach der Kampf zwischen Höginus und Hithinus auf *Hithinö,* d. i. Hiddensee bei Rügen, stattgefunden habe[18]). Daß wir in der Tat hier die Heimat der Sage zu suchen haben, ist einer der wenigen Punkte, in welchen wohl heute eine allgemeine Übereinstimmung der Forschung erzielt ist.

Wenn man nun aber aus dem Zeugnis des Wīdsīth meist glaubt den Schluß ziehen zu müssen, daß die Zuweisung von Hagen, Hetel und Wate zu je einem Germanenstamm an den Küsten der Ostsee auch die Geschichtlichkeit dieser Könige verbürge, so ist das zum mindesten alles andere als sicher. Gewiß nennt der Dichter eine ganze Reihe geschichtlicher Persönlichkeiten, so etwa die schon genannten, durch die Lex Burgundionum als historisch gesicherten alten Burgundenkönige, so den ältesten Sohn des ersten Frankenkönigs Chlodwig. *þēodric* (v. 24, während v. 115 der große Ostgotenkönig gemeint ist) oder auch die Langobardenkönige *Ēadwine* (Audoin v. 74. 117) und *Ælfwine* (Alboin v. 70) usw. usf. Aber lange nicht alle Namen sind als geschichtlich erweisbar, und für einige darf ihr mythischer Ursprung als gesichert gelten, wie für den Langobardenkönig *Sceafa* (v. 32, vgl. *Scyld Scēfing* zu Eingang des Beowulf) und für *Wōd,* dem König der Thüringe (v. 30, vgl. den nordgermanischen Gott *Óðr,* s. Vǫluspá 25, Hyndlolióð 47), und ebenso wohl auch für *þyle,* den Herrscher der Rondinge (v. 24, vgl. altisl. *þulr* »Kultredner«)[19]). Man gewinnt aus dem ganzen Gedicht den Eindruck, daß der Dichter, soweit er germanische Herrscher und Stämme aufzählt, nicht aus der Geschichte, nicht aus geschichtlichen Quellen und Überlieferungen schöpft, sondern aus der ihm vertrauten reichen Fülle von Lied und Sage, deren Gestalten er selbst aber natürlich alle für rein geschichtlich ansah.

Damit stehen wir jetzt vor der entscheidenden Frage nach der Wesensart der Sage von Hetel und Hilde und ihrem Ursprung.

---

hätte; vgl. außer dem genannten Paar *Vitte-Vatte* etwa *Bifurr, Bǫfurr* (*ǫ* < *a;* Vǫluspá 14), *Gipul, Gǫpul* (Grimnismál 27); *Bileygr, Báleygr* (ebda. 47) und den beliebten spielerischen Ablaut in *bimbam, krimskrams, Mischmasch, piff-paff, Schnickschnack, Ticktack, Wirrwarr, Zickzack,* dän. schwed. *slidder-sladder* »Geschwätz« usw.

[17]) Vgl. Widsith, ed. by Kemp Malone (London 1936), im Glossary of Proper Names s. vv., wo die gesamte Forschung verzeichnet ist.

[18]) Vgl. auch *Heðinsey,* Helgakviða Hundingsbana I, 22. Demgegenüber ist die Lokalisierung des Kampfes auf der südlichen Orkadeninsel *Há(ey)* bei Snorri u. a. sekundär.

[19]) Nach Kemp Malone, Wīdsīth S. 192 ist *þyle* als heros eponymos des norwegischen Stammes der *þilir* (= *Rondingas),* den Bewohnern der heutigen Landschaft Telemarken, zu fassen. Auch in diesem Falle wäre er sicher unhistorisch.

2. *Hetel und Hilde*

Kern und Ausgangspunkt der Hetel-und-Hilde-Sage ist, wie wir sahen, die Brautwerbung oder genauer der Brautraub, ein in der germanischen Dichtung beliebtes Motiv, das auch noch in den Spielmannsepen des 12. Jahrhunderts den Mittelpunkt der Handlung bildet. Georg Baesecke war bereits 1935 geneigt, »die rheinischen Brautfahrtdichtungen des 12. Jahrhunderts ... mit in die Völkerwanderungszeit hineinzuprojizieren, »als eine heitere Dichtung neben der tragischen«[20]), was er nachmals in seinem monumentalen Werke teilweise eingehender begründet hat[21]). Einen wesentlichen Schritt darüber hinaus bedeutet die zwar nur als Vermutung vorgetragene Bemerkung Robert Stumpfls, daß bei dem Grundmotiv der Spielmannsgeschichten und zahlreicher Volkslieder, die eine Entführung zum Thema haben, »eine Abhängigkeit vom Brauchtum wohl möglich wäre«[22]).

Wenn wir unter diesem Blickpunkt der Frage nach dem Ursprung der Hetel-und-Hilde-Sage näher treten, so dürfte für seine Erhellung das Verhältnis von *Heðinn* (Heoden, Hetele) zur kollektiven Schar der *Hjaðningar* (Heodeningas, Hegelingen) von ausschlaggebender Bedeutung sein.

Zugrunde liegt beiden (was unbestritten ist) das gemeingermanische Appellativum **hëðanaz,* altisl. *heðinn,* ae. *heden,* ahd. **hetan,* als Personenname *Hetan* bezeugt, sowie in Ortsnamen, vgl. z. B. *Hötting* in Tirol (urkundlich 1150 *Hetningen*)[23]); es bezeichnet – ähnlich wie altisl. *serkr* »Gewand« und *hamr* »Hülle« – das »Fell« und zugleich auch die »(Tier-)Gestalt«, da »der primitive Mensch nicht unterscheidet zwischen Hülle und Gestalt ..., weil für ihn Verkleidung und Verwandlung dasselbe ist«[24]).

Dunkel ist jedoch bislang die Etymologie des Wortes, zum mindesten bereiten beide vorgebrachte Verknüpfungen lautliche Schwierigkeiten. Man hat es einmal an die idg. Wurzel **kadh-* »hüten, schützend bedecken«, vgl. lat. *cassis* »Helm« (< **kadh-tis?),* aisl. *hǫttr, hattr,* ae. *hætt* »der Hut«, mit Ablaut ae. *hōd,* ahd. *huota* usw. »die Hut, Obhut« angeschlossen[25]); andrerseits (und viel-

---

[20]) G. Baesecke, Das heutige Bild des Althochdeutschen: Zeitschrift für Deutsche Bildung 1935 S. 80.

[21]) G. Baesecke, Vor- und Frühgeschichte des deutschen Schrifttums I. Vorschichte (Halle-S. 1940) s. Register u. Brautwerbungsformen. Zur Hetel-Hildesage besonders S. 394ff.

[22]) R. Stumpfl, Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas (Berlin 1936) S. 184.

[23]) Vgl. Karl Finsterwalder, Die Schichten der Ortsnamen auf -ing und die Altsiedlung am Rande und im Innern der Alpen: Veröffentlichungen des Museum Ferdinandeum 31 (Innsbruck 1951) S. 98.

[24]) O. Höfler, Kultische Geheimbünde der Germanen I, 170f.

[25]) Vgl. Julius Pokorny, Indogermanisches etymologisches Wörterbuch (Bern 1949ff.) S. 516 s. *kadh-*; fragend auch Ferdinand Holthausen, Altenglisches etym. Wörterbuch (Heidelberg 1934) s. *hēden.*

leicht ansprechender) zu aisl. *haðna* »junge Ziege«, mhd. *hatele* »Ziege«, das sich auch nhd. dialektisch erhalten hat [26]), lat. *catulus* »Tierjunges« (idg. **qat-*) gestellt [27]) Aber sowohl **kadh-* wie **qat-* sind reine *a*-Wurzeln ohne jeden Ablaut, wohingegen *heðinn* altes germ.-idg. *e* hat, also auf idg. **qet-* (bzw. **kedh-*) zurückgeht [28]). Darf man vielleicht in dem *a* in *catulus, haðna, hatele* eine Neuerung sehen, d. h. »die große *a*-Mode«, auf die Hans Kuhn unlängst eindringlich hingewiesen hat [29]), dafür verantwortlich machen? der sich *heðinn* entzogen hat? – Wie dem auch sei, für uns bleibt entscheidend, daß die Bedeutung von *heðinn* völlig gesichert ist, demgegenüber die weitere etymologische Verknüpfung des Wortes unwesentlich ist.

Was die Bildung von *Hjaðningar* usw. betrifft, so hat man sie gewiß schon in alter Zeit – wie gemeinhin auch heute – als »die Mannen Hedins«, »die Gefolgsleute des Hedin unter seiner Führung« [30]) verstanden. Aber es ist aus der Bildungsweise des Namens keineswegs zwingend zu folgern, daß *Hjaðningar* von dem Personennamen *Heðinn* abgeleitet, diesem gegenüber also sekundär ist. Die weitaus stärkste Gruppe der mit dem *ng*-Suffix gebildeten Masculina hat eine persönliche Bedeutung und umfaßt zum größten Teil Ableitungen von einem Nominal- oder Verbalstamm, vgl. etwa ahd. *sarling* 'miles' zu *saro* »Rüstung«; *bûweling* 'colonus' zu *bûwen* »das Feld

---

[26]) Vgl. z. B. Matthias Lexer, Kärntisches Wörterbuch (Leipzig 1862) Sp. 140: *hettla,* f. »weibliche Ziege, die noch kein Junges hatte, dann zottige Ziege überhaupt«; Andreas Schmeller, Bayerisches Wörterbuch² I (München 1872) Sp. 1188: *Hett, Hettel* (Kinder- und Schmeichelwort) »Ziege«, Sp. 1189: *Huttel* verächtlich: »Ziege; Weibsperson« usf.; auch neuisl. *huðna* neben *haðna;* vgl. ferner F. R. Schröder, Skadi und die Götter Skandinaviens (Tübingen 1941) S. 70ff.

[27]) Vgl. zuletzt Alexander Jóhannesson, Isländisches etymologisches Wörterbuch (Bern 1951ff.) S. 183 s. 2. *qat-* (mit z. T. unhaltbaren weiteren Verknüpfungen); auch Walde; Hofmann, Lateinisches etym. Wörterbuch³ I (Heidelberg 1938) s. *catulus* (aber ohne *heðinn*).

[28]) Es liegt keinesfalls Umlauts-e (> germ. *a*) zugrunde, wie z. B. Pokorny und Holthausen a.a.O. ansetzen, was schon wegen der Brechung in *Hjaðningar* ganz unmöglich ist; vgl. hierzu die eingehenden lautlichen Erörterungen von O. Höfler, Kultische Geheimbünde der Germanen I, 168 Anm. 7.

[29]) Hans Kuhn, Ablaut, *a* und Altertumskunde: Zeitschrift für vergl. Sprachforschung 71 (1954), 129ff. Die *a*-Mode, die in der jüngeren Steinzeit anfing und in die Bronzezeit hinein währte (S. 159), war schon im Gange, als die Indogermanen in große Teile Europas kamen, stand aber noch nicht in voller Herrschaft. »Man darf wohl vermuten, daß die Mode mit der Ausbreitung des Volks in Europa oder seinem Übergreifen dorthin zusammenhängt, und es liegt dann nah, an die Wirkung eines Substrats zu denken« (S. 157); zu *haðna* s. ebda, S. 145. Zu dem im Idg. seltenen Laut *ă* und dem Problem des Substrats vgl. auch die kurzen, aber bedeutsamen Bemerkungen von Anton Scherer: Kratylos 1 (1956), 8f., die auch durch die Entgegnung von H. Krahe, Indogermanisch und Alteuropäisch: Saeculum 8 (1957), bes. S. 10ff. nicht abgetan sind.

[30]) So Rudolf Meißner, *Sunufatarungo.* Ein Beitrag zur Geschichte des *ng*-Suffixes: Zeitschrift für deutsches Altertum 70 (1933), 25ff. (S. 25).

bestellen«[31]). Daher ist die Möglichkeit durchaus gegeben, daß *Hjaðningar* unmittelbar von dem Appellativum *heðinn* »Fell« abgeleitet ist und somit schlechthin »die in (Tier-)Felle Gekleideten, Fellmänner« bedeutet. Und weiterhin, daß *Heðinn* als Anführer der Schar erst nachträglich aus dem Namen der *Hjaðningar* abstrahiert worden ist.

Damit haben wir einen kultischen kriegerischen Männerbund theriomorphen Gepräges als Keimzelle der Sagenbildung erschlossen[32]). Als derartige Bünde sind im Norden vor allem die *berserkir* und *úlfheðnar,* d. h. »in Bären-, bzw. Wolfsfell gekleidete Krieger« bekannt[33]). Wenn nun der Name des Stammes der *Glomman,* über die Hedin nach dem Wīdsīth herrscht und deren Sitze an der pommerschen Küste – Hiddensee (Heðinsey) gegenüber! – zu suchen sind, zu altisl. *glammi,* poet. »Wolf«, ursprünglich »Beller«, vgl. altisl. *glam(m)* »Lärm«, dän. *glamme* »bellen« usw. gehört, und daher als »Beller« und »Wölfe« zu deuten sein wird[34]), so werden wir in dem Bund der *Hjaðningar* auch *úlf-heðnar* erblicken dürfen. Übrigens hat offenbar auch der germanische Norden ursprünglich Hedin als König der **Glamman* gekannt; dafür spricht, daß Bragi gerade in der Schilderung unserer Sage (Ragnars drápa 10, 4) den »Kampf« mit *hǫð-glamma mun* (: »Wonne der Schlacht-Wölfe«) umschreibt, was kaum unbeabsichtigt und zufällig sein wird.

Wie die vergleichende Völkerkunde gezeigt hat, spielt Frauen- oder Mädchenraub im europäischen und außereuropäischen Brauchtum eine große und wichtige Rolle. Bei sehr zahlreichen männerbündischen Veranstaltungen, »besonders in der alten Festzeit zwischen Jul und Ostern und zur Sonnenwende, auch bei den Tschechen und Polen wie bei den Kallikantzari der Griechen und Bulgaren, finden wir (nach Robert Stumpfl[35]) Mädchenverfolgung (Schlagen) und Mädchenraub, wie die indischen Gand-

---

[31]) Vgl. R. Meißner, a.a.O. S. 36f.

[32]) O. Höfler, Kultische Geheimbünde I, 171 hält an der Priorität Hedins fest und möchte (S. 166ff.) in den *Hjaðningar* in Anbetracht des Motivs von dem sich stets erneuernden Kampf (das u. E. nicht zum ältesten Bestand der Hetel-Hilde-Sage gehört) Darsteller und »Verkörperer der Totenschar« sehen, von der Art der Einherjar und der schwarzen *Harii* (Tacitus, Germania c. 43); zu den letzteren vgl. jedoch auch G. Baesecke, Vor- und Frühgeschichte des deutschen Schrifttums I, 22f.

[33]) Vgl. u. a. Lily Weiser, Altgermanische Jünglingsweihen und Männerbünde (Bühl i. Baden 1927) S. 44.

[34]) Vgl. Rudolf Much, Der germanische Osten in der Heldensage: Zeitschrift für deutsches Altertum 57 (1920), 154f.

[35]) R. Stumpfl, Kultspiele der Germanen S. 185. Ob freilich die Gandharven mit den Kentauren verwandt sind, wie der Verf. wohl mit Georges Dumézil, Le Problème des Centaures. Paris 1929 annimmt, ist ganz fraglich; vgl. Manfred Mayrhofer, Kurzgefaßtes etymologisches Wörterbuch des Altindischen (Heidelberg 1953ff.) S. 321f.

narven sterblichen Frauen und Nymphen nachstellen, und ihre Verwandten, die Kentauren, als Frauenräuber erscheinen. Bräuche wie Mädchenversteigerung und manche Julsitte Skandinaviens, z. B. paarweise Schlafen im Julstroh, mögen damit zusammenhängen. Es scheint, daß zu gewissen Zeiten, in bestimmten Nächten jeder Bursche ein Mädchen haben mußte. Diese rituellen Beziehungen zwischen Burschen und Mädchen wurden offenbar durch die Bünde (der Altersklassen) organisiert«, wie Reste solcher Riten auch in gewissen Tanzspielen und Bräuchen noch zu erkennen sein dürften.

Es ließe sich unschwer eine ganze Reihe von Parallelen aus der Nähe und Ferne beibringen, aber ich begnüge mich, schon aus Raumgründen, auf einen besonders aufschlußreichen Brauch näher einzugehen, welcher nicht weit von der ursprünglichen Heimat der Hetel-und-Hilde-Sage bei den Esten auf der dem Rigaischen Meerbusen vorgelagerten Insel Moon noch im vorigen Jahrhundert geübt wurde[36]).

»An den heiligen Abenden muß der Moonenser eine Beischläferin haben, so am Johannisabend, so auch am Abend vor Heu-Marien« – d. i. am 1. Juli abends, an dem das Sonnenwendfeuer angezündet wird und auf den sich die folgenden Vorgänge beziehen. – »Während nun der Rundtanz um das Feuer nur aus Weibern und Mädchen besteht, gehen die jungen Kerle, welche die Schläferinnen suchen, um den Kreis herum, beobachten die Mädchen, entfernen sich darauf und geben dann kleineren Burschen von 16–17 Jahren etwa den Auftrag, die ausersehenen Mädchen ihnen in den Wald zu bringen. Darauf ruft einer von den Jungen das bezeichnete Mädchen unter irgendeinem Vorwande aus dem Ring der Tänzerinnen heraus, und die übrigen Jungen, etwa zehn an der Zahl, umringen die Jungfrau und schleppen sie mit Gewalt, der eine voran am Gurt ziehend, die anderen hinten stoßend, über Stock und Stein, über Zäune und Gräben, bis nach mehrmaligem Fallen und wiederholtem Ringen der Zug bei dem Harrenden angelangt ist. Dieser wirft sie nieder, legt sich neben sie und schlägt das eine Bein über das Mädchen (die Zeremonie muß er durchaus beobachten, wenn ihn das Mädchen nicht für einen Stümper halten soll) und die Knaben entfernen sich hierauf, um ihre Dienste einem anderen zu leisten. Ohne sie weiter zu berühren, liegt er so bis zum Morgen neben ihr. Die Mädchen aber, denen solches widerfährt, freuen sich dessen nicht wenig, selbst wenn man ihnen auf dem Transport das Hemde zerrissen hat (die Moonschen Weiber und Mädchen gehen nämlich im bloßen Hemde, nur wenn sie zur Taufe und Hochzeit gehen, ziehen sie einen Rock an). Die nicht gewählten Mädchen können ihren Neid und Mißmut kaum bezwingen, und die Mütter der Bevorzugten erzählen mit Wonne den Ruhm und die Vorzüge ihrer Töchter.«

Wenn der Bursche während der Nacht ein Bein über das Mädchen legen muß, so ist das die deutliche Abmilderung des ursprünglich wirklich vollzogenen Beilagers. Und vielleicht dürfen wir hier an einen Zug in Saxos Darstellung erinnern, wonach »Hithin bei Högin durch gewisse mißgün-

[36]) Vgl. Leopold v. Schroeder, Arische Religion II (Leipzig 1916), 321 (nach Holzmayer, Osiliana: Verhandlungen der Gelehrten Estnischen Gesellschaft zu Dorpat, Bd. 7, Heft 2 S. 64f.).

stige Leute angeschwärzt wurde, als ob er seine Tochter vor der förmlich abgeschlossenen Ehe mit Verlockung zum Beischlafe entehrt hätte . . .«. Wie wir bereits sahen, hat Saxo wenigstens in der Verlegung des Kampfes auf Hiddensee als einziger das Alte und Echte bewahrt, so daß sehr wohl die Möglichkeit besteht, daß sich in diesem Zug eine Erinnerung an das rituelle Beilager erhalten hat.

Es ist nun ein sehr häufig zu beobachtender Vorgang, daß sich das kollektive Geschehen individualisiert, d. h. daß sich ein Einzelner – der Anführer, Vorsänger oder Vortänzer – über die Schar erhebt und jetzt allein die kultische Handlung vollzieht, die vorher die Gesamtheit ausgeübt hatte[37]). Häufig erscheint z. B. in verschiedenen Religionen die Erd- und Muttergöttin in Begleitung einer Mehrzahl männlicher Trabanten, die ihre Söhne und oft auch ihre Gatten sind. So kennen etwa die Inder die auch in Kuhgestalt verehrte Erd- und Muttergöttin Aditi mit ihren Söhnen, meist sieben an der Zahl, den Ādityās, einer aber überwächst sie alle, der Gott Varuna, neben dem die anderen völlig verblassen.

Im Wesen der Fruchtbarkeitskulte liegt es, daß in ihnen zumeist das Paar, ein Mann und eine Frau, als Vertreter der männlichen und der weiblichen Schöpfungskraft, erscheint. Es braucht nur flüchtig an die vielen Paare im Brauchtum, den Maikönig und die Maikönigin usf., wie an die häufigen Götterpaare der höheren Religionen erinnert zu werden. Auch in den Umzügen der in Ziegenfelle gekleideten griechischen Kallikantzaren treten öfter eine Braut und ein Bräutigam auf[38]).

So löst sich auch Hedin aus der Schar der Hjadninge heraus, und so wird ihm Hild als Partnerin und Braut beigegeben. Strukturell auf das nächste verwandt ist Saxos Erzählung (Buch I) von Gram und Gro[39]):

Auf die Kunde, daß Gro, die Tochter des Schwedenkönigs Sigtrugus, einem Riesen zur Ehe versprochen sei, äußerte Gram »in heftigen Worten seinen Abscheu über einen des königlichen Blutes so unwürdigen Bund und begann Krieg gegen Schweden... Als er nun in Gotland, um die ihm Begegnenden zu schrecken, mit Bocksfellen bekleidet einherzog und, mit bunten Tierfellen angetan, eine erschreckliche Keule in der Rechten, die Tracht der Riesen nachahmte, da begegnete ihm auf seinem Wege Gro, wie sie zufällig mit nur wenigen Mägden zu einem Waldsee zum Bade ritt. Sie meinte, der Verlobte kreuze ihren Weg und erschrak auch nach Weiberart über die seltsame, struppige Kleidung, . . . am ganzen Körper heftig zitternd . . .«.

Es folgen zwei Dialoge in lateinischen Versen (auf sicher altnordischer Grundlage); der erste ist ein Zwiegespräch zwischen Gro und einem gewissen Bessus (der Gram auf seinem Zuge begleitet haben muß), der zweite zwischen Gro und

---

[37]) Vgl. F. R. Schröder, Ingunar-Freyr (Tübingen 1941) S. 20ff.

[38]) Vgl. W. Liungman, Traditionswanderungen Euphrat-Rhein S. 819f.

[39]) Nach der Übersetzung der ersten neun Bücher von Saxos Dänischer Geschichte von Paul Herrmann (Leipzig 1901) S. 18ff.

Gram, in welchem sich dieser zuletzt der Königstochter zu erkennen gibt. – Worauf Saxo die Erzählung beschließt:

»Mit diesen Worten riß er die Vermummung ab und ließ die natürliche Schönheit seines Antlitzes sehen; sein wahrer Anblick flößte dem Mädchen beinahe ebensoviel Wonnegefühl ein, wie ihr der verstellte Furcht erregt hatte; durch seine blendende Erscheinung vermochte er sie auch zum Beilager und versäumte nicht, sie mit den Gaben der Liebe zu bedenken.«

Saxo erzählt diese Episode ganz im Stil der »Vorzeitsaga« (Fornaldar saga), und eine solche wird ihr auch zugrunde liegen. Gegenüber der Hetel-Hilde-Fabel ist sie um das Motiv des Nebenbuhlers bereichert, das u. a. die Helgilieder kennen. Mit diesen weisen die strophischen Einlagen der Gram-Gro-Erzählung auffällige Berührungen auf[40]), wie die Helgidichtung andererseits auch von der Sage von Hetel und Hilde beeinflußt ist. Alle drei Überlieferungen sind strukturell nahe verwandt, was auch dadurch bestätigt wird, daß sie alle auf eine ältere mythische oder rituelle Vorstufe zurückgehen. Auch die Begegnung Grams mit Gro. Das bezeugt der Name der Gro, altisl. *Gróa,* welcher ursprünglich die Erdgöttin als »die Grünende«, als die Göttin des »Wachstums« (zu germ. **grōan,* altisl. *gróa* »wachsen, grünen«) bezeichnet[41]). Auf rituellen Ursprung deutet auch die Tierverkleidung ihres Partners sowie das alsbald vollzogene Beilager. Der Name *Gram* meint wohl schlechthin den »Fürsten« (altisl. *gramr*). Unerwartet und unklar ist das von Saxo nicht vorbereitete Auftreten des Bessus neben Gram. *Bessus* entspricht altisl. *Bessi, Bersi,* eine Koseform von *Bjǫrn* »Bär«[42]), der auch als Personenname im Norden häufig ist. Vielleicht darf man erwägen, ob nicht Gram und Bessus eigentlich ein und dieselbe Gestalt sind; d. h., daß Gram sich dem Mädchen gegenüber zunächst als Gefolgsmann des Gram, namens Bessus ausgab, um erst am Schluß seinen wahren Namen zu nennen. Saxo hätte dann seine Quelle mißverstanden und aus der einen Gestalt zwei gemacht. Und wir dürfen, wenn unsere Annahme zu Recht besteht, weiter folgern, daß Gram als *Bersi* sich das Fell eines Bären umgeworfen und somit Gro als *ber-serkr* entgegentrat – wie Hedin, der Herrscher der Glommen, in der Hülle des Wolfes, als ein *Úlf-heðinn* erscheint. In Saxos Versen ist schlechthin von einer »Tierhülle« *(tegmine ferino)*[43]) die Rede, und nur in der vorausgehenden Prosa spricht Saxo von Grams »Bocks«-ver-

[40]) Vgl. Paul Herrmann, Die Heldensagen des Saxo Grammaticus (Kommentar zu den ersten neun Bücher der Dänischen Geschichte des S. Gr.) Leipzig (1922) S. 82ff.

[41]) Vgl. F. R. Schröder, Der Ursprung der Hamletsage: Germ.-Rom. Monatsschrift 26 (1938) 83f.; auch O. Höfler, Das Opfer im Semnonenhain usw.: F. Genzmer-Festschrift (1952) S. 39.

[42]) Zum Suffix *-si* vgl. Wolfgang Krause (u. Franz Niquet), Die Runenfibel von Beuchte, Kreis Goslar: Nachrichten der Göttinger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Kl. 1956 Nr. 5, bes. S. 119f.

[43]) Saxo, ed. T. Olrik et H. Ræder I S. 14, 4.

kleidung *(caprinis tergoribus amictus . . . ac variis ferarum pellibus circumactus)* [44]) was wir wohl auf sein Konto setzen dürfen.

Noch ein allerletztes, eine Frage: *Bjǫrn* ist uns auch als Beiname *(heiti)* sowohl Odins wie Thors bezeugt – was besagt, daß die alteuropäische Bärengottheit [45]) mit jedem von ihnen eine Verbindung eingegangen ist – und andrerseits weiß der nordische Mythos um beider Götter Beziehung zur Erdgöttin Gróa. Dürfen wir da den letzten Schritt wagen und hinter der Erzählung von Gram-Bessus (Bersi, Bjǫrn) und Groa als älteste Schicht einen ἱερὸς γάμος zwischen Gróa und Odin oder Thor vermuten? Wir bleiben uns freilich bewußt, damit die Grenze des Beweisbaren vollends überschritten zu haben.

Die Institution eines Ritus leitet die religiöse Überlieferung oftmals von einem Gott her, von dem man sich erzählte, er habe vor Zeiten aus irgendeinem Anlaß die betreffende Handlung erfolgreich ausgeführt, die seitdem nach diesem Vorbild in regelmäßigem Abstand und Rhythmus, häufig alljährlich zu bestimmter Festzeit, geübt wird. So geht der Ritus eine Verbindung mit dem Mythos ein, erfährt er seine mythische Erklärung. Ein sakraler Brauch kann aber auch, namentlich wenn er mit der Zeit außer Geltung kommt (doch nicht allein in diesem Fall) in säkularisierter Gestalt zu einem einmaligen Ereignis, zum »Einmal« der Sage, oder in seinen rituellen Bezügen nicht mehr verstanden, zu einer bloßen geschichtlichen Begebenheit werden – wie es u. a. auf das Mirakel der Tänzer von Kölbigk zutrifft [46]).

Da wird erzählt – wenn wir dem ausführlichen Theodericusbericht folgen, den Goscelinus monachus (gestorben um 1090 in Canterbury) verfaßt haben wird [47]) – wie eine Schar junger Burschen und Mädchen sich in der Christnacht des Jahres 1017 [48]) auf dem Vorhof der Kirche zu Kölbigk (in Anhalt) während des Gottesdienstes versammelt; zwei Mädchen werden in die Kirche geschickt, um Ava, die Tochter des Priesters, herauszulocken. Es glückt, und man führt einen Reigen auf, wobei der Führer die Strophe singt:

Equitabat Bouo per silvam frondosam;
ducebat sibi Mersuinden formosam.
Quid stamus? Cur non imus?

---

[44]) Ebda. S. 13, 13ff.

[45]) Vgl. über sie F. R. Schröder, Skadi und die Götter Skandinaviens (Tübingen 1941) S. 88ff.

[46]) Vgl. R. Stumpfl, Kultspiele der Germanen usw. S. 173ff. (mit älteren Literaturnachweisen); zuletzt vor allem Karl-Heinz Borck, Der Tanz zu Kölbigk: Paul u. Braunes Beiträge 76 (1954), 241ff., sowie Walter Wiora, Der Brautreigen zu Kölbigk in der Heiligen Nacht des Jahres 1020: Zeitschrift für Volkskunde 50 (1953), 188ff.; Richard Kienast, Die deutschsprachige Lyrik des Mittelalters: W. Stammler, Deutsche Philologie im Aufriß II (Berlin 1954) Sp. 802f.

[47]) Vgl. Borck, a.a.O. S. 272ff. [48]) Zur Datierung vgl. ebda. S. 293.

Aber alsbald bricht das göttliche Strafgericht über die Frevler herein: von Stund an müssen sie ein volles Jahr unablässig tanzen.

Wir sehen von allen Einzelheiten der Erklärung ab, so auch von den Schwierigkeiten und den Unstimmigkeiten zwischen dem Bericht und dem Lied. Wie man längst erkannt hat, geben die lateinischen Verse auf eine niederdeutsche Vorlage, auf ein Langzeilenpaar mit Endreim *(grôni:scôni)* zurück; auch das *ire (imus)* des Kehrreims entspricht einem *gân, gên* in der Bedeutung »tanzen«. Literargeschichtlich sind die Verse von unschätzbarem Wert, weil wir in diesem Gebilde – nicht die erste Strophe eines längeren Tanzliedes, sondern – die Urzelle, aus welcher sich die vielstrophige Ballade entwickelt hat, gewissermaßen die Form der »Urballade« erblicken dürfen [49]).

Der Tanz von Kölbigk ist nun aber – und darum geht es uns hier – kein bloßes 'Gesellschaftsspiel', sondern er hat rituellen Charakter. Es handelt sich um einen »dramatischen Tanz mit Mädchenraub« [50]), und insofern, als hier wie dort Brautwerbung und Brautraub das Kernmotiv bilden, ist diese mittelalterliche Überlieferung mit der Hetel-Hilde-Sage vergleichbar. Wir können von einer Urverwandtschaft sprechen, ohne daß jedoch irgendwelche nähere Beziehung behauptet werden soll und darf.

Der Bericht des hochchristlichen Mittelalters will zur »Abschreckung« von diesem »verdammenswerten« Brauch dienen und zur Warnung vor der Tanzwut, die gerade im Westen – wo wir wohl, im kölnisch-niederlothringischen Raum, die Aufzeichnung des »Urberichts« zu suchen haben werden [51]) – immer wieder die Massen befiel. Die heroische Zeit der Völkerwanderung hingegen, die trotz aller einsetzenden Verweltlichung noch tief im heimischen Glauben der Väter verwurzelt war, schuf den letzthin gleichen uralten Brauch zum Heldenlied mit tragischem Ausgang um.

Und noch eines: Die mittelalterliche Legende dichtete dem Vorgang (und Brauchtum) eine Bestrafung, den ein volles Jahr währenden Tanzzwang, an. Den Schluß der nordischen Fassung unserer Sage bildet kein Tanz, sondern »Hildes hartes Spiel«. Er steht mit dem sich ständig erneuernden Kampf Hedins und Högnis und aller ihrer Mannen jenseits von Gut und Böse. Er

---

[49]) Auch wenn es sich um eine improvisierte Strophe, um eine Stegreifdichtung handelte (so zuletzt Borck, a.a.O. S. 312f.), die »hergebrachte Formeln« verwendete, würde doch auch durch eben diese eine ältere Tradition erwiesen. – Über die stilistischen Beziehungen des Liedes zu älteren deutschen Überlieferungen u. a. zu ahd. Zaubersprüchen) vgl. R. Stumpfl, a.a.O. S. 183.

[50]) R. Stumpfl, a.a.O. S. 184; vgl. auch den Theodericusbericht: '*Tota causa nec erat damnosi conventus nostri, ut ... puellam raperemus*'; ebenso kann das *ducebat sibi*' des Liedes nur »heimführen« oder »entführen« meinen. Die Annahme, daß *ducebat* auf Verlesung der nd. Vorlage: *vôrda* für ursprüngliches *rôvda* »raubte«) beruhe, s. R. Kienast, a.a.O., ist m. E. unnötig.

[51]) Vgl. Borck, a.a.O. S. 292ff.

entstammt, wie sir sahen, echtnordischer Vorstellung, und ebenso braucht die Dämonisierung der Hild nicht aus keltischer Überlieferung abgeleitet zu werden[52]). Auch der Norden kennt verwandte Gestalten[53]), Züge der Walküren, der nordischen Kampfhexen, werden mit eingewirkt haben – wie ja *Hildr* auch als Walkürenname bezeugt ist. Und überdies bot auch die Geschichte zuweilen solche kriegerischen Frauen, die die Furcht und Phantasie der Iren ganz ins Unheimlich-Dämonische steigerte, wenn ein irisches Gedicht des 13. Jahrhunderts von einer solchen, die mit anderen Wikingerhäuptlingen einen Zug unternimmt, voll Grauen singt:

> Eine große Flotte kam unter 'dem roten Weibe';
> Sie war schlimmer, denn irgend ein feindlich Heer,
> Das je über das Meer kam . . .[54])

Damit beschließen wir die Besprechung der Sage, soweit sie die beiden Hauptgestalten, Hetel und Hilde, betrifft. Aber sie weist noch drei weitere, Hagen, Wate und Horant auf, die uns vor schwierige Fragen stellen und eine besondere Untersuchung erheischen.

3. Hagen

Hagen (Hǫgni) ist der Gegenspieler Hetels, der Vater der Hilde, der den Entführer seiner Tochter verfolgt und zum Kampf stellt. Die knappen nordischen Berichte lassen keine individuellen, charakteristischen Züge erkennen, nur Saxo schreibt ihm ein edles ritterliches Verhalten im Kampf mit dem jugendlichen Hedin zu, was aber gewiß nicht alt ist. Anders dagegen in der deutschen »Kudrun«[55]). Am häufigsten (im ganzen 21mal) wird er als *der wilde* bezeichnet, auch *küene, grimme, übermüete,* berühmt durch seine Stärke, durch *übermuot* und *hôchvart,* der seine Tochter keinem geringeren, als er selbst ist, zur Frau geben will und alle Boten, die um sie werben, »wohl zwanzig oder mehr«, hängen läßt (Str. 201 f.). Daneben leiht ihm der Dichter auch eine ganze Reihe lichter, höfischer Züge, aber die dunklen herrschen im Gesamteindruck der Persönlichkeit doch durchaus vor, sie prägen sich jedenfalls dem Hörer und Leser stärker ein und sind offenbar auch die älteren, ursprünglichen.

Eine Deutung der Hagengestalt läßt sich nun aber nicht mit Beschränkung auf die Hetel-und-Hilde-Sage gewinnen, sondern wir müssen die gleichnamige Gestalt der anderen Überlieferungen mit in die Untersuchung einbeziehen, da es sich letzthin, wie sich zeigen wird, um ein und dieselbe handelt.

---

[52]) Wie F. Panzer, Hilde-Gudrun S. 329f. will.
[53]) Vgl. die Zeugnisse bei Panzer, a.a.O. S. 329.
[54]) Vgl. Alexander Bugge, Die Wikinger (Halle-S. 1906) S. 77.
[55]) Vgl. die Übersicht bei F. Panzer, Hilde-Gudrun S. 121ff.

Zunächst die eddischen Lieder von Helgi dem Hundingstöter. In ihnen ist Hǫgni der Vater der Sigrun, der seiner Tochter Hǫðbrodd, einen Sohn König Granmars, zum Gatten bestimmt hat; sie selbst aber hat sich Helgi erwählt. In dem sich daraus entwickelnden Kampf fallen Högni, Hǫdbrodd und fast alle Verwandten Sigruns, und Helgi, der Sieger, vermählt sich mit ihr. Insofern steht diese Fabel, nur daß sie um das Motiv des Nebenbuhlers bereichert ist, der Hetel-und-Hilde-Sage sehr nahe, und sie ist ja auch wie die Anspielung auf diese Sage (HHu. II, 29) beweist und schon früher vermerkt wurde, von ihr beeinflußt. In beiden Sagen also ist Högni der Vater der Braut, um welche der Kampf entbrennt.

In den Ende des 9. Jahrhunderts verfaßten 'Waltharius' des Gerald von Eichstätt [56]) – oder vielmehr schon in seine deutsche Quelle [57]) – ist *Hagano* im Verein mit Guntharius aus der Nibelungensage hineingekommen. Mit dieser, der Nibelungensage, ist die vierte und letzte Heldendichtung genannt, die uns über Hagen den verhältnismäßig reichsten Aufschluß gibt, aber gleichwohl ist der finstere Hagen eine der dunkelsten und ungeklärtesten Gestalten der germanischen Sage. Auch bei ihm schwankt die Forschung, wie etwa bei Sigfrid, zwischen geschichtlichem und mythischem Ursprung hin und her, ohne bis jetzt zur Klarheit gelangt zu sein.

Die Vertreter der geschichtlichen These möchten in Hagen gemeinhin den römischen Feldherrn Aëtius, den Sieger in der Schlacht auf den Katalaunischen Feldern (451) wiedererkennen – und zwar auf dem Umweg über den Namen des Vaters. Während er in der Thidrekssaga und im Nibelungenepos Aldriân heißt (worüber später noch einiges zu sagen ist), nennt ihn der 'Waltharius' – nur er und nur an einer einzigen Stelle (v. 629, in der Akkusativform) – *Hagathien,* was einen ahd. Namen **Haga-thio* (nom.) voraussetzt [58]), den Gerald schon wegen seiner schwierigen Einfügung in das Metrum des Hexameters nicht erfunden hat, sondern seiner Quelle entlehnt

[56]) Vgl. den überzeugenden Nachweis von Karl Hauck, Das Walthariusepos des Bruders Gerald von Eichstätt: Germ.-Rom. Monatsschrift 35. N. F. 4 (1954), 1ff.

[57]) An dieser müssen wir m. E. trotz Felix Genzmer, Wie der Waltharius entstanden ist: Germ.-Rom. Monatsschrift 35. N. F. 4 (1954), 161ff. festhalten; vgl. zuletzt auch Georges Zink, Walther et Hildegund. Remarques sur la vie d'une légende: Etudes Germaniques 11 (1956), 193ff.

[58]) Vgl. Edward Schröder, Die deutschen Personennamen in Ekkehards Waltharius, in: Deutsche Namenkunde (Göttingen 1938) bes. S. 44. – K. Lachmann, Kritik der Sage von den Nibelungen vermutete in seinen: Anmerkungen zu den Nibelungen und zur Klage (Berlin 1836) S. 345 auf Grund der Lesart *agacien* (in der Hs. S) ein ahd. *Agazi* »der feige und redselige, offenbar der mythische Meisterdieb *Agez* bei Reimar von Zweter und im Titurel«, aber der letztere ist längst als *Ägez* »eine Personification der Vergeßlichkeit« erkannt (vgl. Gustav Roethe, Die Gedichte von Reinmars von Zweter, Leipzig 1887) Anm. zu Str. 174; Kurt Wais, Frühe Epik Westeuropas und die Vorgeschichte des Nibelungenliedes (Tübingen 1954) S. 82 schließt sich zu Unrecht der Lesung von S und Lachmanns an.

haben wird. Nach Richard Heinzel könnte *Hagathie* »eine Umdeutschung des für Aëtius wiederholt gebrauchten Agetius, Agitius, Aegidius« sein, wozu dann der Name Haguno »im Hinblick auf den Namen des Vaters gewählt« worden wäre[59]). Auch Henri Grégoire hält an der Gleichung Hagathien-Aëtius fest, identifiziert aber Hagen mit dem Alanenführer Eochar-Goar, den Aëtius nach Aremorika beorderte, und möchte den Namen *Hagano* als nichtgermanisch auf die zentralasiatische (bei Awaren, Hunnen, Türken, Persern usw.) bezeugte »Herrscher«-bezeichnung *Chagan (Khan,* latinisiert *Chacanus, Chaganus)* zurückführen, einen Titel, den auch Eochar geführt haben könne[60]). Aber gegen Gleichsetzung von Hagathien-Hagen mit Aëtius hat bereits vor Jahren O. L. Jiriczek mit Recht eingewandt, »daß Aëtius der Feind, Hagen der treueste Held der Burgunder ist, schließt eine so gewaltsame Deutung aus . . .«[61]), und überdies widerspricht der Herleitung des Hagennamens aus einer orientalischen Sprache schon die Tatsache, daß er auch in der Hetel-und-Hilde-Sage begegnet. Wenn man deshalb auf den Erweis der Geschichtlichkeit Hagens verzichtet, aber doch, wozu wohl die Mehrzahl der Forscher neigt, an seiner rein-menschlichen Wesensart festhält, so bleibt nur der Rückzug übrig, in Hagen, dem *trôst der Nibelunge* (B. 1726, 4), die dichterische Idealschöpfung des treuen Gefolgsmannes und Waffenmeisters oder Majordomus der Burgunderkönige zu sehen.

Immerhin weist die Hagengestalt der Nibelungensage aber auch einige Züge auf, welche die Annahme eines dämonischen, mythischen Ursprungs

---

[59]) Richard Heinzel, Über die Nibelungensage (Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse 109, 2. 1885) S. 5; Derselbe, Über die Walthersage (ebda. 117, 2. 1888) S. 79 nebst weiteren Erwägungen. Nach Kurt Wais, a.a.O. S. 82 Anm. 1 »nicht unmöglich, aber unbeweisbar«.

[60]) H. Grégoire, Où en est la question des Nibelungen?: Byzantion X (1935) S. 227ff. 241ff. – Zustimmung hat Gr. m. W. nur gefunden bei dem unentwegten und entschiedensten Vorkämpfer der historischen Grundlagen der germanischen Heldensage, Gudmund Schütte, Gotthjod und Utgard, Altgermanische Sagengeographie in neuer Auffassung II (Kopenhagen u. Jena 1936) S. 120. Wenn nach G. Schütte der epische Hagen ein Konglomerat von fünf historischen und zwei mythischen Gestalten sein soll (vgl. den Überblick von S. Gutenbrunner, Anzeiger für deutsches Altertum 67 [1955], 140), so ist eine solche Polygenese alles andere als überzeugend. – Über Aëtius' Beziehungen zu den Hunnen vgl. Franz Altheim, Attila und die Hunnen (Baden-Baden 1951) S. 83ff., 134ff.; eba. S. 96f. zur Etymologie von *Chagan, Khan,* sowie auch F. Altheim u. Ruth Stiehl, Quayan und Verwandtes: Südost-Forschungen 15 (1956), 69ff.

[61]) O. L. Jiriczek, Die deutsche Heldensage[4] (Sammlung Göschen Bd. 32. Berlin 1913) S. 88. – Der Sigfridsage weist auch Hugo Kuhn, Brunhild und das Kriemhildlied, bei K. Wais, Frühe Epik Westeuropas usw. (1953) S. 18. 21 die Gestalt Hagens zu, vermutet jedoch auch wieder historische Persönlichkeiten (»Arnulf und Pippin?«, die erbitterten Gegner der merowingischen Brunichildis) hinter ihr; vgl. auch Heinrich Hempel, Euphorion 50 (1956), 114f.

nicht ausgeschlossen erscheinen lassen, wenn man sie auch oft und gern bagatellisiert und beiseite geschoben hat[62]). Keine Bedeutung messen wir der grotesken Schilderung der Schlußkämpfe im 'Waltharius' bei. Wenn Gunther ein Bein, Walther die rechte Hand abgeschlagen, Hagen das rechte Auge herausgehauen wird – und darüber hinaus der einzige Hieb ihm auch die Schläfe zerspaltet und die Lippen aufreißt, daß sechs Backenzähne mitgehen – so wird man in der nunmehrigen Einäugigkeit Hagens kein Zeugnis für seine Identität oder Verwandtschaft mit Odin sehen dürfen (auch Gunther hat sich die Sage vom Burgundenuntergang nicht einbeinig oder mit einem Holzbein vorgestellt!) – es sei denn, daß die Überlieferung bereits die (sonst nirgends bezeugte) Einäugigkeit Hagens gekannt und der christliche Dichter dafür eine rationale Erklärung hätte geben wollen und daß diese dann die Verwundungen der beiden anderen Helden nach sich gezogen hätte, was aber ein reichlich fragwürdiges Hypothesengebäude wäre.

Wesentliches Gewicht dagegen möchten wir auf die bekannte Erzählung der Thidreks saga legen, wonach Hǫgni der Sohn eines Alben ist, der die Gemahlin des Königs Aldrian von Niflungaland eines Tages in Abwesenheit ihres Gatten, aber in dessen Gestalt im Garten beschlafen habe[63]). Daher ist »sein Antlitz so bleich wie Bast und so fahl wie Asche« *(sua bleikt sem bast ok sua folt sem aska)*, und daher wird man auch noch die Erwähnung von Hagens »schreckenerregendem Aussehen« *(eislîch sîn gesihene)* im Nibelungenlied (B. 1734, 4) herleiten dürfen. In gleiche Richtung weist auch der Name von Hagens Vater, Aldriân. Unter der Einwirkung der älteren nordischen Gestalt der Burgundensage, nach welcher Hǫgni ein Bruder der Burgundenkönige und Sohn Gjúkis ist, hat die Thidreks saga, die gleich dem deutschen Epos den alten Namen des Vaters der Burgundenkönige (Gibeca-Gibeche-Gjúki) verloren hat, Aldriân zum Vater aller Brüder gemacht; das Ursprüngliche hat hier das Nibelungenlied bewahrt, das den Namen Aldriân nur dem Vater Hagens (vgl. *daz Aldriânes kint*) vorbehält. Und so scheint mir nach wie vor auch die Herleitung des Namens *Aldriân* über **Albriân* von *Alberîch* die ansprechendste zu sein[64]).

---

[62]) So z. B. Andreas Heusler, Die Quelle der Brünhildsage in Thidreks saga und Nibelungenlied: Festschrift Wilhelm Braune (Dortmund 1920) S. 54f.; desgleichen C. W. v. Sydow, Hjältesagans framväxt med särskild hänsyn till Sigurdsdiktningen: Arkiv för nordisk filologi 43 (1927), 242f.

[63]) þiðrekssaga c. 274 (ed. Bertelsen I, 319ff. = Unger c. 169).

[64]) Anderweitige, ältere Erklärungsversuche verzeichnet F. R. Schröder, Nibelungenstudien (Bonn 1921) S. 28 Anm. 1; ganz anders jetzt Kurt Wais, Frühe Epik Westeuropas usw. bes. S. 36f. – Besteht etwa ein ursprünglicher Zusammenhang zwischen dem Zwergenkönig Alberich, der Sigfrid den Hort vergeblich zu entreißen versucht, und Aldrian, dessen Sohn (Hagen) der Mörder Sigfrids wird?

Wir halten an der »mythischen Herkunft« Hagens, dieser (nach Edward Schröder) »vielleicht urtümlichsten Gestalt der deutschen Heldensage«, fest[65]).

Die Etymologie des Namens gewährt leider keine sichere Stütze, da wieder einmal mehrere sprachliche Verknüpfungen möglich sind[66]). Immerhin weisen zwei von ihnen zwischen denen die Entscheidung schwerfällt, in die mythische Sphäre. Ahd. *Haguno* kann ein Nomen agentis zu ahd. *hag* »Hecke, Gehege«, *heckia, heggia* »Hecke« usw., aus idg. **kagh-*: **kogh-* »fassen, einfassen«, **kaghio-* »Einhegung«[67]), und somit ein »redender« Name für den »einhegenden«, verbergenden (Toten-)Dämon sein[68]). – Oder er wäre zu ahd. *hagu-part* »Popanz, Larve«, einem Synonymon von *schem-bart* (vgl. Gloss. 3, 412, 36: *larva, schæme vel hagebart*) zustellen[69]), was im Norden, altisl. *Hagbarðr,* auch als Odinsname bezeugt ist[70]). Auch diese Erklärung würde wiederum auf »Dämon, Geist, Gespenst« als Grundbedeutung führen[71]). Aber es bleiben, wie gesagt, Möglichkeiten und nicht mehr.

Diese unsere Ansicht von dem mythischen Ursprung der Hagengestalt – womit wir uns zugleich der Meinung der älteren Forschung wieder nähern – zieht die weitere Schlußfolgerung nach sich, daß Hagen innerhalb der Nibelungensage seinen Platz nicht in der Sage vom Burgundenuntergang von je gehabt haben kann. Wie auch O. L. Jiriczek mit Recht betont: »Den historischen Burgundenkönigen ist Hagen überhaupt fremd, und er kann erst bei ihrer Verknüpfung mit der Handlung, in der allein er eine Hauptrolle spielt, an ihre Seite gerückt sein. Er ist der Mörder Sigfrids, ... und als solcher gehört er offenkundig in den Zusammenhang der Sigfridsage«[72]), genauer: der Sage von Sigfrids Tod.

---

[65]) E. Schröder, Zeitschrift für deutsches Altertum 70 (1933), 156.

[66]) Vgl. Gottfried Schramm, Untersuchungen zur Stilgeschichte der altgermanischen Personennamen, (maschinenschriftliche) Dissertation, Göttingen 1953 S. 130.

[67]) Vgl. Julius Pokorny, Indogerm. etym. Wörterbuch S. 518.

[68]) Vgl. Hermann Güntert, Kalypso (Halle-S. 1919) S. 117ff., von dessen weitausgreifenden, aber z. T. verschwommenen sprachlichen Verknüpfungen manche Abzüge zu machen sind. – Auf die Übersetzung von *Hagano* durch *paliurus,* »Dornstrauch«, im Waltharius v. 1351, vgl. auch *Hagano spinosus,* »Hagen der dornige« v. 1421, ist natürlich nichts zu geben.

[69]) Vgl. Rudolf Koegel, Geschichte der deutschen Literatur I, 2 (Straßburg 1897) S. 208f., der hierzu (mit beweglichem *s-*) **skagu-*, altisl. *Skǫgul,* Name einer Walküre, sowie got. *skōhsl* »böser Geist, Dämon« stellt; doch vgl. zum letzteren auch S. Feist, Vergl. Wörterbuch der gotischen Sprache[3] (Leiden 1939) s. v.

[70]) Den gleichen Namen führt bekanntlich auch der Held der nordischen heroischen Liebesmär von Hagbard und Signy, der zum Tode durch den Strang verurteilt wird. Ob es sich letzthin um die Heroisierung eines Odinsmythos handelt? Vgl. Odins Selbstopfer am Weltbaum, Hávamál 138ff., die Bezeichnung des Gottes als *hanga-guð* »Gott der Gehenkten«, auch Ynglinga saga c. 7 usf.

[71]) Vgl. auch Wilhelm Schlaug, Studien zu den altsächsischen Personennamen des 11. und 12. Jahrhunderts (Lunder Germanistische Forschungen 30. Lund 1955) S. 201 s. *Hagano:* adj. **hagu-na-* »schattenhaft, gespensterhaft«.

[72]) O. L. Jiriczek, Die deutsche Heldensage[4] S. 88.

Hagen ist dämonischer Natur, er, der »Albensohn«, ist ein Todesdämon, der Beherrscher der Unterwelt, des Totenreiches, und als solcher, wenn nicht eins mit Odin, so doch ihm wesenhaft aufs engste verwandt. Damit steht auch die Hagengestalt der andern Heldensagen durchaus im Einklang. In der Sage von Hetel und Hilde wie in der Helgidichtung ist Hagen-Hǫgni der Widersacher des Helden, dem er die Tochter versagt. Aus dem Dämon, der das Mädchen in sein unterirdisches Reich, seine Höhle entführt hat, woraus es befreit werden muß, kann schon auf sehr früher Stufe der Vater der Jungfrau geworden sein; jedenfalls gestattet die doch sehr trümmerhafte Überlieferung der älteren germanischen Heldendichtung nicht die entschiedene Behauptung, daß sie den ohne Grund die Tochter verweigernden Vater nicht kenne[73]). Es gibt eine ganze Reihe von Sagen und Märchen, in denen der Vater selbst um seine Tochter wirbt und darum alle Freier abweist und mit dem Leben bedroht[74]). So erzählt etwa ein altindischer Brāhmaṇatext, wie der Weltenschöpfer Prajāpati einst als Antilopenbock mit seiner Tochter als Antilope Inzest begangen hat[75]). Und vor allem das Rāmāyaṇa: im Mittelpunkt der Handlung steht der Raub der Sītā (: »Ackerfurche«) durch den Dämonenfürsten Rāvaṇa, der sie zur Frau begehrt und auf ihre empörte Abweisung in einer Grotte in sicherem Gewahrsam hält, und ihre schließliche Befreiung durch ihren Gatten Rāma. In einigen Versionen ist Rāvaṇa gar der Vater der Sītā, und ihnen kommt vielleicht ein höheres Alter zu als den offiziellen Fassungen des Epos, die das archaische Inzestmotiv offenbar systematisch auszumerzen bestrebt gewesen sind[76]).

Wenn erzählt wird, wie bei Sītās Entführung alle ihre Schmucksachen und Blumen auf die Erde fallen, die Blumen ihre Köpfe hängen lassen, alle Tiere jammern und klagen, überhaupt die ganze Natur trauert, so weist dies alles deutlich auf das Entschwinden (den Tod) der Wachstumsgöttin, was auch durch den Namen (altind. *sītā* »Ackerfurche«) bestätigt wird[77]). Erst mit ihrer Wiedergewinnung und Rückkehr (ihrer Auferstehung) zieht der Früh-

---

[73]) So Hertha Marquart, Die Hilde-Gudrunsage in ihrer Beziehung zu den germanischen Brautraubsagen und den mhd. Brautfahrtepen: Zeitschrift für deutsches Altertum 70 (1933), 4.

[74]) Vgl. etwa (das freilich mit Kritik zu benützende Buch von) Ernst Krause (Carus Sterne), Die Trojaburgen Nordeuropas (Glogau 1893) bes. S. 175ff.

[75]) Vgl. Hermann Oldenburg, Die Religion des Veda[3. 4]. (Stuttgart 1923) S. 216.

[76]) Vgl. Helmuth v. Glasenapp, Die Literaturen Indiens (Wildpark-Potsdam 1929. O. Walzels Handbuch der Literaturwissenschaft) bes. S. 90f.; vgl. auch Wolfgang Pax, Zum Rāmāyana: Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft 90 (N. F. 15. 1936), 616ff.

[77]) Vgl. F. R. Schröder, Erce und Fjǫrgyn: Erbe der Vergangenheit, Festschrift für Karl Helm (Tübingen 1951) S. 25ff.; vgl. zu dieser Vorstellung auch Mircea Eliade, Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte (Salzburg 1954) S. 294ff.

ling wieder in die Lande ein. Es ist die gleiche Grundvorstellung, welche in anderer Form der griechische Mythos von Persephone erzählt, mit dem sich wieder der ägyptische vom Sonnengott, Re-Harachte und der Liebesgöttin [78]) und der japanische von der Sonnengöttin Amaterasu engstens berühren.

Es geht in Mythos und Kult immer wieder um Leben und Sterben, um Tod und Auferstehung. Zahllos sind die Variationen über dieses Thema. Wie den Menschen überhaupt nur wenige Grundideen eigen sind, aber ihre Phantasie, jene abzuwandeln, unerschöpflich ist. Der jugendliche Gott erliegt dem feindlichen Dämon; die Göttin wird von einem Unhold, einem Drachen – wie Sītā von dem zehnköpfigen Rāvaṇa – in seine Höhle entführt. In feierlicher Prozession, in vielverschlungenem Tanz und Reigen begibt man sich zur schwer zugänglichen Behausung des Dämons, sie in Spiralen immer enger und enger umziehend, dringt man in sein – »Labyrinth«, in dessen Mitte er mit der geraubten Jungfrau weilt.

Riten, mündliche Überlieferungen und Sagen, bildliche Darstellungen, bauliche Anlagen und Steinsetzungen solcher nach dem kretischen Palast des Minos benannten Labyrinthe bezeugen das Vorhandensein dieser Vorstellung nahezu über die ganze Erde hin [79]). Labyrinthartige Steinsetzungen, bekannt vor allem unter dem Namen »Trojaburgen«, hat man u. a. auch in England, Skandinavien, Finnland und im nördlichen Rußland gefunden; ihr Alter ist zwar stark umstritten – möglich, daß sie bereits aus der Steinzeit stammen, vielleicht sind sie erst bronzezeitlich oder gehören gar erst der frühen Eisenzeit an – aber an ihrem »vor«geschichtlichen Ursprung kann kein Zweifel mehr aufkommen. Daß diese Anlagen vielfach mit Tänzen verbunden, und das besagt zugleich: daß sie alte Kultstätten waren, wird uns etwa dadurch bezeugt, daß noch in jüngster Zeit auf Aaland und sonst auf den finnischen Schären in labyrinthischen Steinsetzungen Spiele veranstaltet wurden, bei denen ein Mädchen in der Mitte sitzt und Jünglinge

[78]) Diese Zusammenhänge verkennt John A. Wilson völlig, wenn er in 'Frühlicht des Geistes, Wandlungen des Weltbildes im Alten Orient' von H. u. H. A. Frankfort, John A. Wilson, Thorkild Jacobsen (Stuttgart 1954) S. 76f. von diesem ägyptischen Mythos als einer »raffiniert erdachten Geschichte« spricht.

[79]) Es ist das bleibende Verdienst von Ernst Krause, in seinem oben genannten Buch, dem die zünftige Forschung s. Zt. wegen der ihm anhaftenden vielfachen Mängel nicht gerecht geworden ist, erstmalig in umfassender Weise auf die Probleme aufmerksam gemacht und im Prinzip richtig gesehen zu haben. Vgl. Karl Kerényi, Labyrinth-Studien (Albae Vigiliae XV. Amsterdam 1941), wo auch die zahlreichen neueren Untersuchungen angemerkt sind; ferner Harald v. Petrikovits, Troiaritt und Geranostanz: Festschrift für Rudolf Egger. Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte I (Klagenfurt 1952) S. 126ff.; M. Eliade, a.a.O. S. 430ff.; Jan de Vries, Altgermanische Religionsgeschichte[2] I (Berlin 1956), § 323 S. 474ff.; Erwin Mehl, Troiaspiel: Pauly-Wissowa, R E. Suppl. VIII (1956) S. 888ff.

durch die Gänge laufen, bis sie die »Jungfrau« erreichen, wovon der Brauch auch die Bezeichnung »Jungfrauentanz« erhalten hat[80]).

Mit Aaland befinden wir uns nicht ferne der Insel Moon, wohin uns schon von Hiddensee, dem ältesten Schauplatz der Hetel-und-Hilde-Sage, der Weg geführt hatte. Ist der Gedanke zu kühn, daß der Kampf der Hjadninge mit Högni um Hild auf den gleichen oder einen nahverwandten Ritus zurückgeht?

Die älteste Beschreibung eines solchen labyrinthischen Reigens gibt Homer in der Ilias 18, 590ff., wo Hephaistos den Schild u. a. mit einem »festlichen Tanzplatz« schmückt, »ganz wie jener gebildet, den einst im räumigen Knosos Daidalos kunstvoll schuf der lockigen Maid Ariadne«. Dieselbe Reigenform schildert Vergil, Aeneis 5, 577ff., die er ebenfalls dem kretischen *labyrinthus* (v. 588) – dessen Name bei Homer fehlt – vergleicht und v. 602 als *Troia*-Spiel bezeichnet. Diese letzte Benennung ist Jahrhunderte älter. Sie begegnet bereits auf dem berühmten Krug von Tragliatella etruskischer Herkunft (wohl aus dem 7. Jhdt. v. Chr.), auf welchem mehrere Reiter dargestellt sind neben einem Labyrinth, das durch die Beischrift ausdrücklich als *truia* bezeichnet wird. Wie immer der Name sich erklären mag, ob er etruskischen oder indogermanischen Ursprungs ist[81]), jedenfalls haben ihn die Römer, Vergil und alle späteren, mit Troja, der Heimat des Aeneas, in Verbindung gebracht.

Dem christlichen Mittelalter war die Vorstellung des Labyrinths aus gelehrter Tradition wohlvertraut. Wenn z. B. Boëthius im »Trost der Philosophie« (III) die Argumente der Philosophie mit einem »unentwirrbaren Labyrinth« *(inextricabilem labyrinthum)* vergleicht, fügt Notker der Deutsche (gest. 1022) in seiner Übersetzung dem *feruuúndenen laborinthum* eine sorgfältige Zeichnung desselben bei[82]). Um die gleiche Zeit beginnt man auch die Fußböden der nordfranzösischen Kirchen und Kathedralen – in Reims, Chartres, Amiens, Sens, St. Omer, Bayeux, St. Quentin u. a.; in Deutschland dagegen nur im benachbarten Köln (St. Severin) – mit Labyrinthnachbildungen zu schmücken, Chalons-sur-Marne weist sogar eine vierfache Anlage auf, je ein Labyrinth an die Ecken des in der Mitte befindlichen Quadrates angeschlossen.

Hier erhebt sich die Frage, ob wir zur Erklärung uns einzig mit dem Wiederaufleben antiker Überlieferung begnügen dürfen. Kultische Reigen und Spiele kannten auch die Germanen. Viele von ihnen haben die Bekehrung um Jahrhunderte überdauert und sind durch das ganze Mittelalter hindurch lebendig geblieben, um oftmals noch bis in die Gegenwart fortzuleben. An

[80]) Vgl. K. Kerényi, a.a.O. S. 32f.

[81]) Vgl. Walde-Hofmann, Lat. etym. Wörterbuch[3] II (Heidelberg 1954) s. *Troia*.

[82]) Notker, ed. P. Piper I (1882), 218 = E. H. Sehrt u. Taylor Starck (Altdeutsche Textbibliothek Nr. 33. Halle-S. 1933) S. 234.

Stelle der ursprünglichen Götterhandlung konnte das kultische Drama, gewiß schon in heidnischer Zeit, auch eine strukturell verwandte Heldensage – die ja häufig selber nichts anderes als ein heroisierter Mythos oder Ritus war – wählen und verwenden. Sie meinte das gleiche, und es bedeutete zugleich eine wesentliche Abwechslung und Bereicherung des Spiels – wie es auch für das griechische Drama gilt, oder ähnlich wie Calderon zu seinen Fronleichnamspielen von überallher die Stoffe herbeiholt, um sie alle im Sinne des christlichen Festes auszudeuten.

Wenn z. B. das eddische Dialoggedicht von Sigurds Drachenkampf (Regins- und Fáfnismál) wohl nicht selbst ein Kultspiel war, jedenfalls aber ein solches voraussetzt, d. h. die literarische Umbildung und Nachahmung eines Kultspiels war; wenn in Furth im Bayerischen Wald noch heute ein Spiel, »die Erschlagung des Drachen«, alljährlich zu Mittsommer aufgeführt wird, in welchem der Held – vielleicht Sigfrid und der Ritter Sankt Georg in eins – eine Jungfrau befreit[83]), so wird es auch Spiele gegeben haben, in deren Mittelpunkt die Sage von Hetels Kampf mit Hagen um Hild gestanden hat[84]).

Doch wir treten noch einen Schritt hinter alle Überlieferung zurück. Hagen begegnet uns zufrühst in der Sage von Hetel und Hilde, aber es ist deswegen nicht zulässig anzunehmen, er sei in ihr ursprünglich zu Hause und aus ihr in die Helgidichtung, aus ihr in die Nibelungen- und Walthersage eingedrungen. Die Hagengestalt ist älter als alle uns erhaltene Überlieferung. Sie ist vielleicht nicht gerade die urtümlichste Gestalt der germanischen Heldensage, gewiß aber eine ihrer urtümlichsten. Wir sehen in Hagen einen alten Todesdämon, wie möglicherweise auch sein Name besagt, in dessen finsteres Reich der Held und Retter eindringt, um die Jungfrau zu erlösen und ihn selbst zu vernichten. Ob das Paar Hetel und Hilde, Helgi und Sigrun, Bovo und Merswind oder wie auch immer heißt – in den Grundzügen waren alle diese Kultspiele einander ähnlich, und sehr häufig waren sie mit einem Reigen verbunden, der die geistlichen Gelehrten an das »unentwirrbare Labyrinth« erinnern mochte. Wikinger und Normannen waren es, welche die Sage von Hetel und Hilde nach dem Westen getragen haben, wo sie auf dem Wülpenwert, einer Insel am linken Ufer der Scheldemündung (1096 zuerst als *Wulpa insula* erwähnt) lokalisiert wurde. Sie mögen auch solche labyrinthische Steinsetzungen mit den dazugehörigen Reigen und Kultspielen aus ihrer nordischen Heimat mitgebracht haben. Auf dem Boden Galliens und der benachbarten Rheinlande begegneten sich diese mit dem von Süden kommenden – und letzthin urverwandten – »Troia«-

[83]) Vgl. Bertha S. Phillpotts, The Elder Edda and the Ancient Scandinavian Drama (Cambridge 1920) S. 137ff.

[84]) Für diese unsere Annahme wird Karl Hauck-Erlangen (laut brieflicher Mitteilung vom 3. 4. 1956) Beweisgründe beibringen.

spiel, dem *lusus Troiae,* der Anlage kunstvoller Labyrinthe, und die Kirche fing, wie so oft, beide Ströme, den nordischen und den aus der Antike vordringenden, auf, um sie sich zu assimilieren und ihnen die christliche Weihe zu geben.

Und noch ein letztes, das wir freilich mit allem Vorbehalt, nur vermutungsweise vortragen und zur Erwägung stellen möchten: ob wir in diesem Zusammenhang auch Hagens Herkunft »von Troja« sehen dürfen? Sie ist die frühstbezeugte; nach dem 'Waltharius' v. 28f. ist er *nobilis Hagano . . . veniens de germine Troiae,* und ebenso nennt ihn auch die norwegische Thidrekssaga (und mit ihr auch deren deutsche, unserm Nibelungenlied vorausliegende Vorlage) *Hogni af Troia.* Wenn wir das Ergebnis unserer Untersuchung noch einmal kurz zusammenfassen: Hagen ist der Todesdämon oder -gott, der Hilde, d. h. ursprünglich die Göttin der Vegetation, raubt und in das Innerste seiner Höhle schleppt, woraus sie der jugendliche Gott (Hetel) befreien muß. Die Höhle des Dämons ist ein Labyrinth, eine »Trojaburg« – sollte dies etwa in geistlichen gelehrten Kreisen die Erinnerung an das kretische Labyrinth aus den Vergilschen *lusus Troiae* wachgerufen haben, so daß man jetzt den Herrn der Trojaburg unmittelbar aus Troja abstammen ließ? Diese Benennung konnte man Hagen auch nach seiner Entmythisierung (oder, was dasselbe besagt, Heroisierung) belassen, da sie ja auch von seiten der mittelalterlichen Sage von der trojanischen Herkunft der Franken gestützt werden konnte – bis dann mit der Eindeutschung *Tronege* an die Stelle Trojas trat.

4. Wate und Horant

Wir rechnen auch Wate zum alten Bestand der Hetel-und-Hilde-Sage. Friedrich Panzer, der unsere Sage aus dem »Goldener«-Märchen, dem »Eisenhans« der Grimmschen Sammlung (Nr. 136), hat ableiten wollen und damit vor mehr denn einem halben Jahrhundert seine Theorie vom Ursprung der Heldensage aus dem Märchen begründete, hat die Gestalt Wates auf jenen »wilden Mann« des Märchen, auf den Eisenhans, zurückzuführen versucht[85]). Wir werden darauf noch gleich zurückkommen. Hier sei nur kurz bemerkt, daß die Unhaltbarkeit der Märchentheorie inzwischen durch zahlreiche Arbeiten erwiesen ist.

Andrerseits erfreut sich die Auffassung Wates als eines ursprünglich »baltischen Wasserriesens«[86]) größter Beliebtheit, ohne daß man je ernstlich überprüft hat, auf wie unsicheren Füßen diese auf Müllenhoff[87]) zurückgehende Ansicht steht. Der Wate der Kudrun, der greise »Waffenmeister« der Hegelinge, bietet dafür keine Anhaltspunkte, hingegen glaubte und glaubt man solche in der Erzählung der Thidreks saga in dem »Riesen Vaði«, dem Vater Welents, den man zweifellos mit Recht für identisch mit dem deutschen Wate hält, finden zu können. Wenn hiernach Wadi der Sohn des Königs Wilcinus und einer Meerfrau ist, so beweist diese Melusinenfabel keineswegs, daß er deshalb ein Wasserdämon sein muß. Wenn er gelegentlich sei-

[85]) F. Panzer, Hilde-Gudrun (1901) bes. S. 286ff.

[86]) A. Heusler, Hoops' Reallexikon der germ. Altertumskunde 4, 488f. (Wate).

[87]) Karl Müllenhoff, Wado: Zeitschrift für deutsches Altertum 6 (1848) 62ff.

nen Sohn Welent, da er kein Schiff zum Übersetzen findet, auf die Schultern nimmt – wie ein germanischer Christophorus – und mit ihm durch den neun Ellen tiefen Grönasund watet, so tut auch Thor das gleiche: den kleinen Aurvandil im Korb watet er durch die eisigen Élivágar[88]), ohne daß man darum Thor je in engere Beziehung zum Wasser zu setzen versucht hat – sowenig wie Odin, wenn er auch sein Auge in Mímis Brunnen barg (Vǫluspá 28), wenn seine Gattin Frigg auch in *Fensalir,* den »Meersälen«, weilt oder nach dem Gott selbst wohl eine Furt in Nordbrabant, *Woensdrecht,* »Wodanitraiectum, Wodansfurt«, benannt ist[89]). Auch die mittelenglischen Wate-Zeugnisse sind dafür nicht beweiskräftig, selbst nicht die für uns unverständliche Anspielung Chaucers auf Wades »Boot«[90]). Wenn hier keine Verwechslung mit seinem Sohn Welent vorliegen sollte, der sich nach der Thidreks saga c. 91 (61) ein Boot zimmert, so ist doch auch Freyr der Besitzer des wunderbaren Schiffes Skíðblaðnir und deswegen noch lange kein eigentlicher Meergott, mögen auch beide Wanengottheiten, Njörd und Freyr, in gewisser Verbindung zum Meer stehen.

In bestem Einklang mit der These vom »Wasserriesen« und geradezu als volle Bestätigung ihrer Richtigkeit schien schließlich auch die Etymologie des Namens, *Wate-Vaði-Wada* zu stehen, den man gemeinhin deutet als »'der Water' (der mit hohen Schritten, z. B. durch Wasser, Stapfende«[91]), vgl. aisl. *vaða(óð),* ahd. *watan (wuot),* ags. *wadan (wōd)* »gehen, vordringen, vor-

[88]) Snorra Edda, Skáldskaparmál c. 26 (17).

[89]) Vgl. Adolf Bach, Deutsche Namenkunde II. Die deutschen Ortsnamen 1. Teil (Heidelberg 1953) S. 363 (§ 358).

[90]) Chaucer, Canterbury Tales, The Marchaundes Tale v. 180: *these olde wydewes . . . Thay can so moche craft of Wades boot.* – Ganz fraglich ist, ob eine andere Überlieferung hierher gehört. Nach der Untersuchung von Cyrill Fox in den 'Yorkshire Celtic Studies' I (1937–38) über die Westgrenze von Mercien im 8. Jahrhundert – die ich nur aus der 'Chronique' von J. Vendryes in den 'Études Celtiques' IV, 1 (Paris 1941) S. 203 f. kenne – hat König Offa von Mercien, um sein Reich gegen die Einfälle der Kelten zu schützen, zwischen 757 und 796 den Offa-Graben (»Offa's Dyke«) gezogen; ein zweiter, älterer, namens Wat's Graben (»Wat's Dyke«) ist bereits unter König Aethelbald (716–757) errichtet worden. Man darf sich hierfür nicht auf das Zeugnis der Wīdsīth berufen, wonach »Wat ou Wada . . . se trouve associé à Offa«, Vendryes), denn einmal stehen dort die Namen keineswegs eng beisammen (Wada v. 22; Offa v. 35) und überdies ohne jede Beziehung zueinander, und zum andern handelt es sich im Liede bei Offa um den alten Angelnkönig, den Sieger im Kampf auf der Eiderinsel, und nicht um jenen mercischen König. Wenn der ältere Graben wirklich nach dem mythischen Wada benannt sein sollte, so würde auch damit dieser noch keineswegs als »Wasserdämon« erwiesen (sowenig wie König Offa einer war). Wahrscheinlicher aber ist m. E., daß es sich auch bei Wat um eine geschichtliche Persönlichkeit handelt, vgl. den altengl. Personennamen *Wada,* Max Förster, Germ.-Rom. Monatsschrift 11 (1923), 108; Olof von Feilitzen, The Pre-Conquest Personal Names of Domesday Book (Nomina Germanica. Bd. 3. Uppsala 1937) S. 407.

[91]) So A. Heusler, a.a.O. s. Wate § 1.

wärts schreiten« (besonders, aber nicht ausschließlich durch Wasser) usw.; dazu lat. *vādere* »schreiten, gehen«, *vadum* »Furt« usf. Schon die Tatsache aber, daß das Verbum in den germanischen Dialekten wie auch im Lateinischen einen weiteren Sinn hatte als heute [92]), schwächt die Beweiskraft nicht unwesentlich ab, und man hätte sich auch nicht auf Kudrun 836, 4, wonach Wate die *rehte wazzerstrâze* bekannt ist, berufen sollen; das war für einen König oder Anführer (»Seekönig«) meeranwohnender germanischer Stämme eine Selbstverständlichkeit, und überdies sind genau so Sigfrid, in dem noch keiner einen Meerriesen oder -dämon vermutet hat, *die rehten wazzerstrâzen* nach dem Isenstein *wol bekant* (Nib. 378, 3). Nimmt man dazu noch, daß die mit *Wate(n)-* zusammengesetzten Ortsnamen, wenn sein Name überhaupt, was ganz unsicher ist, in ihnen steckt [93]), jedenfalls für den Wasserdämon nicht beweiskräftig sind – so dürfte nun der Weg für eine völlig andere Erklärung Wates frei sein.

Daß Etymologien von Götternamen zuallermeist eine höchst unzuverlässige Stütze sind, wenn man sie zugrunde legt, um von ihnen aus das vermeintliche Wesen des betreffenden Gottes herzuleiten, ist nachgerade eine Binsenwahrheit. Darum sei ausdrücklich betont, daß auch die folgenden Darlegungen keineswegs von der Namensdeutung ausgegangen und nach dieser gepreßt und zurechtgerückt worden sind, aber nachträglich voranstellen werden wir sie immerhin dürfen.

Mhd. *Wate,* aisl. *Vaði,* aengl. *Wada* führen auf eine germanische Grundform **Waðéⁿ* zurück, deren *-ð-* nicht nur auf idg. *-dh-,* sondern nach dem Vernerschen Gesetz über *-þ-* auch auf idg. *-t-* zurückgehen kann. Im letzteren Fall ergibt das einen idg. Ansatz **wet-, *wot-, *wat-,* bzw. **wēt-, *wōt-, wāt-* mit der (von Paul Thieme erschlossenen) Grundbedeutung »ein-, anblasen« und weiter »inspirieren« [94]), vgl. indoiranisch *vat-* in beiden Bedeutungen (= germ. **waþ/ð-*), wozu u. a. mit Dehnstufe aind. *vā́ta,* m. »Wind«, lat. *vātēs* »Seher, Dichter« [95]), air. *fáith* »Dichter«, germ. **woþ/ð-,* vgl. aisl. *Óðr* und *Óðinn* (-ahd. *Wuotan* usw.) [96]), ursprünglich »der mit dem Blasen [des Windes], der Inspiration in Beziehung steht«.

---

[92]) Das bemerkt auch F. Panzer, Hilde-Gudrun S. 293 Anm. 1.

[93]) Vgl. dazu Adolf Bach, Deutsche Namenkunde I, 1, 365 (§ 358). 423 (§ 392).

[94]) P. Thieme, Die Wurzel vat: Asiatica, Festschrift Friedrich Weller (Leipzig 1954) S. 656ff. – Unhaltbar ist jedoch, hiermit zu verknüpfen griech. *Ϝέτος* als »das Blasen« > »die Zeit, da die Winde blasen« > »Winter« > »Jahr?«, und sehr unwahrscheinlich auch die Annahme eines schwundstufigen **ut* (: **wet-*) in dem Namen der *Mar-ut* »vom Meer herblasend«?!

[95]) P. Thieme erwägt, a.a.O. S. 664 ein altes Paradigma **vāt-ēu-s,* acc. **vat-ē-m,* vgl. idg. **djēus,* acc. **djēm.*

[96]) Vgl. zu beiden Jan de Vries, Über das Verhältnis von Óðr und Óðinn: Zeitschrift für Deutsche Philologie 73 (1954), 337ff. – *Óðr* ist ein (sakraler) *u*-Stamm, kein *a*-Stamm, wie P. Thieme, a.a.O. S. 665 Anm. 22 ansetzt.

Von seiten des Sprachlichen bestehen somit nicht die mindesten Bedenken, Wate mit dem Namen des germanischen Gottes zu verbinden. Entscheidend aber ist, ob sich auch in seinem Wesen odinhafte Züge finden. Leider versagt hier die Knappheit der nordischen und englischen Quellen, die nur allgemein auf seine übermenschliche, dämonische Art schließen lassen. Wir sind daher allein auf das deutsche Epos angewiesen, das jedoch gerade der Wategestalt eine ganze Anzahl hocharchaischer Züge leiht[97]). Wir greifen die besonders charakteristischen heraus.

Am häufigsten, 59mal, heißt Wate *der alte* (wie man sich meist auch Odin dachte), er hat weißes Haar und einen ellenbreiten Bart (vgl. Odins Beinamen *Síðskeggr, Langbarðr,* auch *Síðgrani*)[98]), eine finstere Miene, weshalb er auch *der grimme* genannt wird. Der Kampf ist sein Lebenselement, er hat die Kraft von 26 Männern, 30 Meilen weit hört man seinen Hornruf, vor dem das Ufer erschwankt, die See erbraust, usw. Vom Dröhnen seines Schwertes erzittert der Strand. Furchtbar ist sein Toben in der Schlacht, ein berserkerartiger Taumel, *tobeheit,* überkommt ihn – die nordischen *berserkir* sind Odins Mannen (vgl. z. B. Ynglinga saga c. 6) – er brummt wie ein gereizter Stier; mit knirschenden Zähnen, funkelnden Augen, wallendem Bart stürmt er einher – wie Odin auf dem Kriegszug seinen Feinden schrecklich erscheint, vgl. auch Odinsheiti wie *Ófnir* »der Hitzige, Gewaltsame«, *þrasarr* »der Rasende«. Daneben wieder heißt es mehrfach der *wîse,* und er erscheint gar als der Arzneikunst kundig, die er *von einem wilden wîbe* gelernt hat, Str. 529ff., und seine *wurze* und *phlaster* bewirken augenblickliche Heilung jeder Wunde[99]) (vgl. etwa Yngl. s. c. 7 über Odins Zauberkünste).

Dies alles ist, wie wir zugeben müssen, allein noch nicht beweiskräftig. Aber anderes kommt hinzu. Wate hat König Hetel aufgezogen und erhält wieder dessen Sohn zur Erziehung. So erklärt sich auch, daß der Alte und Weise »der selbstverständliche Führer der Hegelinge« wird: er wählt die Fahrtgenossen für die Reise zu Hilde aus, er heißt das Geleite des Landesherrn einfordern, auch am Hofe Hagens wird er vor allen andern Mannen ausgezeichnet und ist der Sprecher bei der Verabschiedung von Hagen. Er ist ferner Leiter der Schlacht auch neben dem König, er trifft überall die entscheidenden Anordnungen, trotzdem der junge König sich im Heer befindet, er gilt »überall als der eigentliche Repräsentant der Hegelingen und *Wate* oder *Wate und die sîne* ist geradezu soviel wie 'das hegelingische Heer'«.

Wate ist der Erzieher des Königs und sein Beschützer. Die gleiche Rolle spielt Odin in zahlreichen Sagen. Er hat König Hadding wie Harald Kampf-

---

[97]) Eine erschöpfende Charakteristik gibt F. Panzer, Hilde-Gudrun S. 126ff., auf die ich mich z. T. wörtlich beziehe.

[98]) Vgl. Hjalmar Falk, Odensheite (Videnskapsselskapets Skrifter II. Hist.-filos. Klasse 1924. Nr. 10.) Kristiania 1924.

[99]) Vgl. F. Panzer, a.a.O. S. 297.

zahn die keilförmige Schlachtordnung gelehrt, er ist der »Mann auf dem Berge«, welcher in dem (in die Reginsmál 16ff. eingefügten) Lied von »Sigurds Vaterrache« zum Helden ins Schiff steigt und als Hnikar eine Reihe weiser Ratschläge erteilt, unter ihnen einer (Str. 22) ältesten Ursprungs, bis in die indogermanische Urzeit hinaufreichend, wie eine genaue Entsprechung im Awesta beweist[100]). Im Drachenhortlied ist der Schmied Regin der Erzieher Sigurds – es mag immerhin daran erinnert werden, daß in der Thidreks saga Vaði der Vater des Meisterschmiedes Welent-Wieland ist – und in offenbarer Nachahmung der Sigurdsage heißt auch in der Saga von Hrolf kraki der Erzieher der beiden dänischen Königssöhne Helgi und Hroar gleichfalls Regin. Nun ist aber *Reginn* auch als Odinsname bezeugt, und daraus hat man mit Recht gefolgert, daß der Schmied letzthin niemand anderes ist als Odin, der göttliche Ahnherr und Beschützer des Wölsungengeschlechtes[101]). – In diesen Zusammenhängen muß auch der »Eisenhans« des Goldener-Märchens gesehen werden[102]); nur daß er nicht, wie Panzer wollte, das Urbild Wates ist, sondern ein lehrreiches Beispiel dafür, daß Gestalten und Züge, die Heldensage und Märchen gemein sind, oftmals, unabhängig voneinander, demselben Urgrund, dem Mythos und Kult, erwachsen sind[103]).

Wir sehen also in Wate den ursprünglich göttlichen Erzieher Hetels, Odin selbst. Und wir haben weiter zu erweisen versucht, daß älter als die individuelle Gestalt Hetel-Hedins die Schar der Hjadninge-Hegelinge, der kriegerische Männerbund gewesen ist. Daß diese Männerbünde bei den Germanen vornehmlich Odin unterstanden, ihm geweiht waren, haben die grundlegenden Arbeiten von Otto Höfler erwiesen. Die Männerbünde aber stehen ihrerseits wieder überall in engen Wechselbeziehungen zu den Jünglingsweihen[104]). In einem bestimmten Alter werden die Knaben der Obhut der Mutter entrissen und müssen fernab von den Siedlungen des Stam-

---

[100]) Vgl. F. R. Schröder, Ursprung und Ende der germanischen Heldendichtung: Germ.-Rom. Monatsschrift 27 (1939), 336f.

[101]) Vgl. Hj. Falk, Odensheite s. v.; O. Höfler, Kultische Geheimbünde I 209, Anm. 136; Ders., Germ. Sakralkönigtum I, 209f. Anm. 467 u. 468.

[102]) Vgl. O. Höfler, Kultische Geheimbünde I, 55 Anm. 196; Derselbe, Germanisches Sakralkönigtum I, bes. S. 205ff., wonach das Goldenermärchen im Keim die »idealtypische Geschichte des jungen Weihekriegers« ist; dazu S. Gutenbrunner, Heldenleben und Heldendichtung: Zeitschrift für Deutsche Philologie 74 (1955), 122 mit Anm. 81.

[103]) Vgl. zur grundsätzlichen Frage auch die bedeutsamen Erörterungen von Karl Kerényi (und C. G. Jung), Einführung in das Wesen der Mythologie (Amsterdam (1941) S. 41ff. (Göttliche Kinder).

[104]) Vgl. schon Oskar Schade, Über Jugendweihen. Ein Beitrag zur Sittenkunde: Weimarisches Jahrbuch 6 (1859), 241ff.; vor allem Heinrich Schurtz, Altersklassen und Männerbünde. Eine Darstellung der Grundformen der Gesellschaft (Berlin 1902); Lily Weiser, Altgerm. Jünglingsweihen und Männerbünde (Bühl i. Baden 1927).

mes in Wildnis und Einsamkeit eine harte Probezeit durchmachen, ehe sie in die Gemeinschaft der wehrhaften Männer aufgenommen werden. Mut- und Tapferkeitsproben müssen sie ablegen, oftmals schwere Folterungen standhaft ertragen, ohne das geringste Zeichen des Schmerzes zu verraten u. a. m. Daneben aber werden sie während dieser Zeit mit den Überlieferungen und Einrichtungen des Stammes vertraut gemacht und ihnen Ermahnungen und Lehren über das sittliche Verhalten erteilt. Die Leiter, die Erzieher und Vollstrecker der Weihe waren wohl zumeist die Priester, oder auch (was von jenen nicht immer streng geschieden werden kann) Stammesälteste und Angehörige einer schon reiferen Altersklasse. Diese Leiter waren die Mittler zwischen der irdischen und der jenseitigen Welt, sie stellten die Verbindung her zwischen den Lebenden und den Geistern der Verstorbenen, ja sie galten als mit diesen wesenseins. Oder in individueller Sicht: der Priester oder Leiter in priesterlicher Funktion, der die Weihe vollzieht, ist letzthin der Gott selbst, dem die Weihe gilt und der die Lehren erteilt. Wie Hnikar-Odin im Lied von Sigurds Vaterrache, wie – zum literarischen Motiv geworden, das die Handlung, das künftige Handeln des Helden entscheidend bestimmt – König Höfund in der Hervararsaga seinem Sohn Heidrek, wie der alte Ritter Gurnemanz dem jungen, tumben Parzival solche Lehren auf den Weg gibt. In den Lehren der Jünglingsweihen werden wir aber auch eine der wichtigsten, sakralen Wurzeln der Spruchdichtung sehen müssen. Und wenn nun »die hausbackene, patriarchalische Weisheit Wates sich gerne in sprichwörtlichen Redensarten äußert (237, 1. 246, 4. 1349, 1. 1491, 3)[105]« – hat der Dichter den alten Recken dadurch (wie etwa Schiller seinen Tell) bewußt charakterisieren wollen? Oder leben hierin alte, uralte Traditionsschichten fort? Die Annahme ist gewiß verlockend, aber sie bleibt unbeweisbar.

Bewiesen zu haben aber glauben wir die engen Beziehungen Wates zu Wodan-Odin, die letzthin Identität ist und womit auch die eingangs vorgetragene Etymologie des Namens in bestem Einklang steht.

Vielleicht, daß sich auch noch ein letztes, lautliches Problem klären läßt, der quantitative Ablaut *a*:*ō* in germ. **Waðēn*:**Wōðuz*, **Wōðanaz*. Die indogermanische Dehnung ist (nach Richard Loewe[106])) »meist lautsymbolischer, speziell dynamischer Art, indem die Intensität der Vorstellung durch Längung des Vokals wiedergegeben wurde«. Sie konnte u. a. bei Substantiven (wenn auch nicht immer konsequent) »die größere Wichtigkeit eines Wortes in einem übertragenen oder spezialisierten Sinne kennzeichnen«; vgl. z. B. got. *qinō* »Frau (und Ehefrau)«: *qēns* »Ehefrau«; aengl. *cwene* »Weib, Dienerin, Dirne«: *cwēn, cwēn* »Frau, Gattin, Königin« oder got. *nati,* aisl. *net* usw. »Netz«: aisl. *nót* »großes Netz« u. a. m. – Auf unseren Fall angewendet: bezeichnete gegenüber Wôdan(-Óðin), dem großen und ewigen Gott vielleicht *Wate(-Vaði-Wada),* den Priester des Gottes, der den Gott

[105]) F. Panzer, Hilde-Gudrun S. 131.

[106]) R. Loewe, Germanische Sprachwissenschaft[3] I (Berlin 1918. Sammlung Göschen Bd. 238) S. 49ff.

vertrat und »nur« für die Dauer der Kulthandlung mit ihm verschmolz[107])? Gewiß können der Gott und der Priester(könig) völlig ineinander aufgehen, zu einer einzigen Person werden, aber oftmals bleibt man sich auch des Unterschiedes wenigstens latent bewußt. So treten z. B. im Hinterlande von Liberia in Westafrika die Soh-boh, die Erzieher der jungen Leute im Grigriwalde, beim öffentlichen Reifefest in langem Blättermantel und hölzerner Maske auf; die Zuschauer wissen zwar, wer in Wirklichkeit unter der Hülle steckt, hüten sich aber die Namen zu nennen, da man die Soh-boh zwar nicht selbst mehr für Geister hält, aber sie doch wegen ihrer Beziehungen zur Geisteswelt fürchtet. Dazu bemerkt Heinrich Schurtz, dessen Werk wir das Beispiel entnehmen: »Offenbar ist hier schon eine jener häufigen Abschwächungen alter Glaubensfestigkeit eingetreten, die gerade in solchen Fällen ungemein häufig vorkommt; ursprünglich werden die Soh-boh sicher selbst als Geister der Verstorbenen gegolten haben.«[108])

Es ist nur wenig, was wir zur letzten Gestalt der Sage, zu Hôrant, zu sagen haben. Im deutschen Epos ist er der ritterliche Sänger, der durch seine Sangeskunst – vor allem durch *eine wîse, diu was von Amilê, die nie kristen mensche gelernte sît noch ê* (397, 1. 2)[109]) – den ganzen königlichen Hof und nicht zuletzt die Königstochter, Hilde bezaubert und entzückt. Gleich ihm ist auch Heorrenda in Deors Klage Sänger und Dichter *(scop)*, während der nordische Hjarrandi in den Quellen als Vater Hedins erscheint, was aber nichts als eine Notlösung ist, um die nur mehr als bloßer Name mitgeschleppte Gestalt unterzubringen.

Aufschlußreich und entscheidend hingegen sind die anderen nordischen Zeugnisse, die man vielfach unterschätzt hat. Die Thulur der Snorra Edda (IV, jj, 4) führen *Hjarrandi* unter den Beinamen Odins auf[110]). Nur auf Odin beziehen kann sich auch die Kenning in Bragis Ragnarsdrápa (11, 5. 6) *hurðir Hjarranda* »die Flechtwerke Hjarrandis« d. h. »Schilde« – vgl. auch

[107]) Steckt der gleiche Stamm etwa auch in dem ersten Kompositionsglied des Namens *Wadaradas* auf dem (verlorenen) Stein von Saude in Telemarken? den man mit S. Bugge allerdings meist, aber nicht zwingend als *Wa(n)daradas = Vandráðs* (gen. eines Personennamens) auffaßt; vgl. Wolfgang Krause, Runeninschriften im älteren Futhark (Halle-S. 1937) Nr. 71 Anm.

[108]) H. Schurtz, Altersklassen und Männerbünde S. 105.

[109]) Die älteren Erklärungsversuche verzeichnet Ernst Martin in seiner Ausgabe der Kudrun[2] (Halle-S. 1902) z. Str.; vgl. auch W. Jungandreas, Die Gudrunsage (1948) S. 105, der in *Amilê* wieder »eine Verstümmelung aus' Amis und Amiles'« sieht. Ganz anders Siegfried Gutenbrunner, Schleswig-Holsteins älteste Literatur, Von der Kimbernzeit bis zur Gudrundichtung (Kiel 1949) S. 91 ff.; wie man sich auch zu seiner gewiß scharfsinnigen Deutung stellen mag, ausgeschlossen ist es m. E. jedenfalls nicht, daß es sich bei dem Namen um ein Überbleibsel aus heidnischer Zeit handelt, vgl. die isländischen *varðlokkur* (der Eiriks saga rauða), welche Gudrid sich anfänglich zu singen weigert, weil sie eine Christin sei.

[110]) Etymologisch wird der Name zu germ. **herran,* ablautend mhd. *hurren* »sich schnell bewegen« usw. zu stellen sein, vgl. F. Detter u. R. Heinzel, Paul u. Braunes Beiträge 18 (1894), 553, also »der sich schnell bewegende« bedeuten, was gut zu Odins Wesen paßt.

fǫt Hjarranda »die Kampfgewänder Hj.'s« in Snorris 'Háttatal' 53 – und ebenso kehrt im 'Háttalykill' des Jarl Rǫgnvald von den Orkneys (um 1145) in den beiden Strophen, welche auf unsere Sage Bezug nehmen (Str. 23a. 23b), der Name wieder. In diesen zwei achtzeiligen Strophen entsprechen jeweils den vier Fragen der ersten Halbstrophe genau korrespondierend die Antworten in der zweiten Halbstrophe; vgl. »Wer unternahm es Hild zu rauben?« . . . »Hedin unternahm es Hild zu rauben«[111]), usf. bis zum achten und letzten: »Wer stachelte zum Kampf an?« . . . »Hjarrandi waltete des Kampfes«[112]). Hierin gipfelt das Ganze, und es kann keine Frage sein, daß auch hier Hjarrandi niemand anders als Odin ist. Hinter Hild, welche die Fürsten zum Streit hetzt[113]), ragt die düstere Gestalt Odins auf: er ist der eigentliche Urheber des Kampfes, und Hild nur das »Werkzeug« des dämonischen Gottes. – Stilistisch erinnern die beiden Strophen an die weitverbreiteten rituellen Wechselreden, wie sie sich im Norden etwa in dem Rätselwettstreit zwischen Odin und dem Riesen Wafthrudnir, in den eddischen *Vafþrúðnismál,* erhalten haben, oder auch in der Kultstrophe der *Hávamál* 144: »Weißt du, wie man ritzen soll? . . .«, die nur die Fragen, nicht die Antworten bewahrt hat[114]). Kannte Jarl Rǫgnvald vielleicht labyrinthische Reigentänze mit Gesang, welche die Hetel- und Hildesage darstellten, wobei Frage und Antwort auf Chorführer und Chor verteilt waren?

Und noch ein letztes Zeugnis, das *Hjarranda-hljóð,* d. h. »das Lied von Hjarrandi«, in der älteren Fassung der spätisländischen *Bósa saga* (c. 12)[115]): Unerkannt erscheint Bosi auf dem Hochzeitsfest, das König Godmund von Glæsisvellir für seine Tochter Hleid veranstaltet. Bosi beginnt die Harfe zu schlagen, erst leichtere, dann immer stärkere Weisen, die alle Gäste zum Tanzen zwingen, und in der allgemeinen Verwirrung wird die Braut geraubt. Unter den Zauberweisen, welche er spielt, ist auch das genannte Lied: *sló hann þar Gýgjarslag ok Drömbuð ok Hjarranda-hljóð,* von denen die letzte der drei Weisen nach dem epischen Gesetz der Dreizahl[116]) wohl die wirk-

[111]) *Hverr réð Hildi at næma? . . . Heðinn réð Hildi at næma.*

[112]) *Hverr eggiaði styrjar? . . . Hjarrandi réð gunni.* Auffällig ist hier das völlige Fehlen jeder sprachlichen Korrespondenz von Frage und Antwort; es wird eine Überlieferungsverderbnis vorliegen: lautete die Frage ursprünglich etwa: *hverr of réð gunni?*

[113]) Vgl. die Hild-Frage: *hverr siklingum atti?* mit der Hjarrandi-Frage (s. vorige Anm.); *etja* und *eggia* sind Synonyma (: »aufhetzen«), auch dies legt die Vermutung nahe, daß die Hjarrandi-Frage ursprünglich anders gelautet hat.

[114]) Vgl. F. R. Schröder, Ursprung und Ende der germ. Heldendichtung: Germ.-Rom. Monatsschrift 27 (1939), 342.

[115]) Die Bósa-saga in zwei Fassungen, hrsg. von O. L. Jiriczek (Straßburg 1893) S. 46; zur Quellenfrage der Saga (Huon von Bordeaux u. a.) vgl. F. R. Schröder, Motivwanderungen im Mittelalter; Germ.-Rom. Monatsschrift 16 (1928), 7ff.

[116]) Vgl. Axel Olrik, Epische Gesetze der Volksdichtung: Zeitschrift für deutsches Altertum 51 (1909), 1ff.

samste war. Und wenn es unmittelbar anschließend heißt, daß danach der Weihetrunk Odins dargebracht wurde *(því næst kom inn Óðins minni)*, so könnte dies immerhin dafür sprechen, daß der Verfasser der Saga sich des Zusammenhanges von Hjarrandi-Lied und Odin-Hjarrandi noch bewußt war. Die späte Abfassungszeit der Bósa saga (Ende des 14. Jahrhunderts) ist kein zwingender Einwand, denn um die gleiche Zeit ist in der isländischen Flateyjarbók auch die Geschichte von Völsi aufgezeichnet worden, die von dem rohen, ganz urtümlichen Kult eines Pferdephallos im nördlichsten Norwegen berichtet, welcher, wie analoge indische, römische und irische Riten beweisen, mit Sicherheit bis in die indogermanische Urzeit hinaufreicht.

Man hat schon öfter vermutet, daß Hôrant-Hjarrandi ursprünglich keine selbständige Gestalt der Hetel- und Hildesage sei, sondern der Beiname einer anderen, von der er nachträglich abgetrennt worden sei. So hat man ihn mit Hetel gleichgesetzt[117]), aber die Gründe dafür – vor allem: Hetel selbst müsse es doch gewesen sein, der durch seinen Gesang Hildens Liebe gewonnen habe – wiegen nicht schwer. Aus unseren Darlegungen, welche die Identität von Hjarrandi und Odin wie andrerseits auch die von Wate und Odin gesichert haben dürften, ergibt sich vielmehr, daß Hôrant-Hjarrandi mit Wate-Vadi ursprünglich wesenseins ist. Und wir können weiter folgern: Hjarrandi ist die Verkörperung des Gottes als des magischen Sängers. Zum Zeugnis der Bósa saga, zum sangeskundigen Hôrant und zu Heorrenda, dem *leoðcræftig mon*, dem »liederkundigen Mann«, fügt sich das Odinbild des Nordens: er ist der Gott der Dichtkunst, der Ahnherr der Skalden, der *ljóða-smiðr*, der »Liederschmied« schlechthin (Ynglinga saga c. 6), und er ist der »Vater allen Zaubers« (*galdrs faðir*, Baldrs draumar, 3) kundig der besonderen Art des *seiðr*[118]), womit er sich auch die Liebe der Göttin Rind gewann; vgl. Kormákr, Sigurðardrápa 3: *seið Yggr til Rindar*, d. h. »durch Seid gewann Ygg(: Odin) die Liebe der Rind«. – Wenn Horant durch die Weise von Amile die Königstochter »bezaubert«, ursprünglich, meinen wir, war es wirklich ein »Zauberlied«, ein *ljóð*[119]), mit dem Wate sie bezwang ...

---

[117]) Vgl. bes. F. Panzer, Hilde-Gudrun S. 309ff. – Ganz unannehmbar ist mir die Ansicht, daß *Deor* in der altenglischen Elegie ein »Deckname« für Heoden ist, so Wolfgang Jungandreas, Die Gudrunsage in den Ober- und Niederlanden. Eine Vorgeschichte des Epos (Göttingen 1948) S. 196; auch S. Gutenbrunner, Schleswig-Holsteins älteste Literatur S. 79, was übrigens bereits Panzer, a.a.O. S. 311 Anm. 1 erwogen hat.

[118]) Vgl. dazu Jan de Vries, Altgermanische Religionsgeschichte I² (Berlin 1956) § 237.

[119]) Vgl. Hans Schwarz, Ahd. *liod* und sein sprachliches Feld: Paul u. Braunes Beiträge 75 (1953), 321ff., wozu jedoch Hugo Kuhn, Gattungsprobleme der mittelhochdeutschen Literatur (Sitzungsberichte der Bayer. Akademie der Wissenschaften, Philos.-hist. Kl. 1956 H. 4) S. 10 Anm. 8 mit Recht bemerkt, daß die Arbeit »zu einseitig auf das Preislied« ausgehe. Die Grundbedeutung des gemein-

seið Vaði(-Hjarrandi) til Hildar, diesmal aber nicht für sich, sondern für seinen Schützling Hetel.

Horant und Wate sind eins, und hinter beiden steht Odin. Odin aber birgt sich auch hinter Hagen, dem Dämon, der wenigstens Odin verwandte, odinhafte Züge aufweist. Zwiefach offenbart sich das Dämonische, verschlingend und heilbringend zugleich – wie auf niederer Ebene die Kampfhexen, die Walküren, die »Wunschmädchen« *(óskmeyjar)* Odins, dem einen Heer den Sieg verleihen, über den Gegner aber Tod und Verderben streuen. Die Ambiguität alles Seins enthüllt sich uns auch im Doppelantlitz des Dämonischen.

Mythos und Kultus sind optimistisch: allemal siegt der Gott über den Dämon, das Licht über die Finsternis, vernichtet Hedin den Räuber der Hild und befreit die Jungfrau. Auf der heroisierten Stufe, in dem von düsterer Tragik umwitterten Heldenlied fallen sie beide, Hedin und Hagen, und die dämonisierte Hild erweckt allabendlich die gefallenen Krieger zu neuem Leben und zu neuem Kampf.

---

germanischen Wortes (ahd. *liod,* aisl. *ljóð* usw.) führt in den sakralen Bereich (vgl. auch aisl. *ljóða-háttr* »Zauberliedweise«), in dem ja letzthin auch das Preislied wurzelt. – Ganz unannehmbar sind mir jedoch die weitausholenden, z. T. schlechthin phantastischen etymologischen Verknüpfungen von Hans Schwarz, Lied und Licht: Festschrift für Jost Trier (Meisenheim/Glan. 1954) S. 434ff.

Erlebnisdichtung und Symbolismus*

von Heinrich Henel (New Haven)

Der Zweck dieses Aufsatzes ist, nachzuweisen, daß ein Zusammenhang besteht zwischen der romantischen Naturauffassung und der Erlebnisdichtung einerseits, und zwischen der Auffassung der Naturwissenschaft und dem Symbolismus andrerseits. Es soll also der Versuch gemacht werden, zwei Formen der dichterischen Aussage in Beziehung zu setzen zur Stellung des Menschen zu seiner Umwelt. Wenn der Versuch gelingt, so wäre zugleich ein Prinzip gefunden, wonach sich die Entwicklung der deutschen Lyrik im 19. Jahrhundert als sinnvoller historischer Vorgang begreifen ließe, denn die Ablösung der Erlebnisdichtung (und erst recht des Realismus und Naturalismus) durch den Symbolismus ist als intern-literarischer Prozeß unverständlich und ist auch bisher nicht befriedigend erklärt worden. Von der geistesgeschichtlichen Methode der zwanziger Jahre unterscheidet sich unser Versuch insofern, als Erlebnisdichtung und Symbolismus nicht als radikales Gegensatzpaar verstanden werden, sondern nur als ein historisch gegebenes Nacheinander. Jede prinzipielle Dichotomie, das hat die Entwicklung der Geistesgeschichte gezeigt, führt sehr rasch zu dem Glauben, die Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung erschöpften sich in dem jeweils angenommenen Gegensatzpaar, und sie führt damit von der Betrachtung geschichtlicher Vorgänge weg zu einer ästhetischen Systematik, die zu allen Zeiten mögliche und häufig wiederkehrende Grundformen zu beschreiben sucht. Ein solcher Anspruch wird bei unserem Versuch nicht erhoben.

Die erste Hälfte der eingangs aufgestellten These möge zunächst an einem Beispiel erläutert werden, Friedrich Rückerts Gedicht 'Der Himmel':

Der Himmel ist, in Gottes Hand gehalten,
Ein großer Brief von azurblauem Grunde,
Der seine Farbe hielt bis diese Stunde
Und bis an der Welt Ende sie wird halten.

In diesem großen Briefe ist enthalten
Geheimnisvolle Schrift aus Gottes Munde;

*) Ein Teil dieser Arbeit wurde im September 1955 auf dem Ersten Internationalen Germanistentag in Rom vorgetragen.

Allein die Sonne ist darauf das runde
Glanzsiegel, das den Brief nicht läßt entfalten.

Wenn nun die Nacht das Siegel nimmt vom Briefe,
Dann liest das Auge drin in tausend Zügen
Nichts als nur eine große Hieroglyphe:

»Gott ist die Lieb', und Liebe kann nicht lügen!«
Nichts als dies Wort, doch das von solcher Tiefe,
Daß Niemand es auslegen kann zur Gnügen.

In dem Gedicht ist die Natur aufgefaßt als Träger eines geheimen Sinnes, als Gefäß einer göttlichen Botschaft. Der Mensch aber hat verlernt, die Gestalten der Natur zu verstehen und so die Sprache Gottes zu vernehmen. Für den Menschen des Tages, des nüchternen Verstandes, ist der Himmel ein physikalisches Phänomen und nichts weiter. Erst bei Nacht öffnet sich der Brief, nur für die schauende Seele wird die Hieroglyphe deutbar. Dies ist der Inhalt des Gedichts. Seiner Form nach ist es eine erweiterte Metapher: der Himmel ist ein Brief, die Sonne das Siegel darauf, die Nacht entfernt das Siegel, und die Sterne sind die Schrift in dem Briefe. Das Merkwürdige an dem Gedicht ist nun, daß es uns trotz seines bedeutenden Gedankens und seiner präzisen Form gleichgültig läßt: es bewegt weder unseren Geist noch unser Gemüt. Der Grund dieses Versagens ist nicht nur darin zu suchen, daß das Kosmische und Gewaltige unter der Metapher des Kleinen und Alltäglichen veranschaulicht wird, sondern noch mehr in dem Widerspruch zwischen Gehalt und Gestalt des Gedichts. Daß Gott nicht in der Natur zu finden ist wie ein Brief im Umschlag, und daß die Sternenschrift nicht ebenso lesbar ist wie die Schrift eines Briefes, braucht man kaum zu sagen; und ebensowenig, daß der Satz »Gott ist die Liebe« nicht am gestirnten Himmel abzulesen ist. Setzen wir aber statt dessen die sinnvollere Deutung »Gott ist die Unendlichkeit«, so ist weder uns noch dem Gedicht geholfen. Das Übel ist also nicht nur, daß die Vergleiche hinken und die Deutung willkürlich ist, sondern überhaupt, daß das Undeutbare gedeutet und das Unbeweisbare bewiesen werden soll. Daß die Natur nicht bloß Materie, sondern mit Sinn geladen ist, und daß sie die Gedanken des göttlichen Schöpfers in ihren Gestalten ausdrückt, sind Überzeugungen, die nicht aus Beweisen geschöpft sind und sich nicht durch Beweise verbreiten lassen. Rückert aber verwendet seine Metaphern zu einer Analogie und erweckt durch die strenge Handhabung der Sonettform den Anschein eines bündigen Analogieschlusses. Das empfinden wir bestenfalls als geistreiche Spielerei.

Die Dichtkunst, schreibt Jean Paul, soll »das schöne Angesicht des urschönen Allgeistes werden ... Sie soll die Wirklichkeit, die einen göttlichen Sinn haben muß, weder vernichten, noch wiederholen, sondern ent-

ziffern«[1]). Fast möchte man glauben, Rückert habe die Stelle aus der 'Vorschule der Ästhetik' gekannt und allzu wörtlich genommen. Was Jean Paul mit dem Wort »entziffern« meint, ist nicht die Reduktion der Wirklichkeit auf einen Begriff, sondern ihre Darstellung auf solche Weise, daß ihr göttlicher Sinn hervortritt. Um diese Art Naturdarstellung haben sich die romantischen Dichter bemüht, und Eichendorff insbesondere ist das geglückt, was in dem Rückertschen Gedicht mißlungen ist. Auch für Eichendorff ist die Natur nicht erst vom Menschen beseelt oder gar personifiziert, sondern sie ist mit Sinn begabt von ihrem Schöpfer. Sie ist die Schwester des Menschen, seine andere Hälfte und Ergänzung, bei der er Trost und Zuflucht findet. Als selbständige und gleichberechtigte Offenbarung Gottes vermag sie ihn von der Vereinzelung, von der Individuation zu erlösen. Überall, im Säuseln des Windes, im Rauschen des Wassers, im Wald und in der weit ausgebreiteten Landschaft hört er die Stimme Gottes und sieht das Werk seiner Schöpferhand. In der Natur und durch die liebende Vereinigung mit ihr findet der Mensch Frieden und kehrt schon im irdischen Leben in Gottes Schoß zurück.

Auch Eichendorff deutet bisweilen das Geheimnis der Natur. Das dritte Stück des Zyklus 'Jugendandacht' beginnt mit der Frage:

> Was wollen mir vertraun die blauen Weiten,
> Des Landes Glanz, die Wirrung süßer Lieder?

und beantwortet sie mit den Worten:

> Wohl weiß ich's – dieser Farben heimlich Spreiten
> Deckt einer Jungfrau strahlend reine Glieder;
> Es wogt der große Schleier auf und nieder,
> Sie schlummert drunten fort seit Ewigkeiten.

Das ist zwar zarter und verhaltener als Rückerts Aussage (erst der Zusammenhang des Zyklus macht es deutlich, daß die Jungfrau Maria gemeint ist), aber das Gedicht gehört nicht zu denen, die heute noch wirklich leben und die wir sofort als »echten Eichendorff« erkennen. Auch dies Gedicht ist ein Sonett, und es erhält durch die Form eine Bestimmtheit, die zwar zu der entschiedenen Deutung, nicht aber zu dem paßt, was uns als Eichendorffsches Naturgefühl lieb und vertraut ist. Anders empfinden wir bei dem Gedicht 'Im Walde':

---

[1]) 'Vorschule der Ästhetik', Dritte Abteilung, III. Vorlesung (Jean Pauls 'Sämtliche Werke', 3. Aufl., Berlin: Reimer 1861, XIX, 121). Zitiert von Matthijs Jolles, 'Das Bild der Dichtung und des Dichters bei Jean Paul und Goethe', Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung, hrsg. von Arnold Bergsträsser, München und Chicago 1953, S. 90f.

Es zog eine Hochzeit den Berg entlang,
Ich hörte die Vögel schlagen,
Da blitzten viel Reiter, das Waldhorn klang,
Das war ein lustiges Jagen!

Und eh' ich's gedacht, war alles verhallt,
Die Nacht bedecket die Runde,
Nur von den Bergen noch rauschet der Wald,
Und mich schauert im Herzensgrunde.

Wie bei Rückert enthüllt die Natur auch hier ihr Geheimnis bei Nacht. Am Tage ist alles verworren; das fröhliche Lärmen der Hochzeit und der Vögel klingt durcheinander, und wir wissen nicht recht, ob die Reiter zu dem Hochzeitszug gehören oder zu einer Jagdpartie, die zufällig des gleichen Weges zieht. Nur das Klingen und Blitzen, nur die Lust des Lebens und die Schönheit der Welt zeigen sich bei Tage. Erst im Dunkel und in der Einsamkeit, erst im Rauschen des Waldes erfährt der Dichter den Sinn dessen, was seine Augen am Tage gesehen.

Fragen wir uns nun, warum die Auffassung der Natur als einer Gestaltensprache Gottes uns bei Eichendorff ergreift, während sie uns bei Rückert gleichgültig läßt, so müssen wir den Grund in dem Unterschied der Formen, also dem Unterschied zwischen Metaphergedicht und Erlebnisgedicht suchen. Jene Naturauffassung entstammt dem persönlichen Erleben und verlangt deshalb für ihre Mitteilung die Form des Erlebnisgedichts. Nur indem der Dichter selbst sich uns zeigt, indem er sich für die Wahrheit des Unbeweisbaren verbürgt, kann er überzeugen und rühren. »Und mich schauert im Herzensgrunde«: damit ist alles gesagt. Weil es den Dichter schauert, muß sein Glaube wahr sein, und so zwingen uns die einfältigen Worte zum gläubigen Miterleben wie kein noch so kluger Beweis[2]).

Es mag befremden, daß von der Erlebnisdichtung als einer Form gesprochen wird, denn wir sind gewöhnt, bei dem Wort an Inhalte und nicht an Formen der Dichtung zu denken. Die Berechtigung dieser Gewohnheit gilt es zu prüfen. Daß der Begriff »Erlebnisdichtung« nicht biographisch zu verstehen ist, dürfte heute allgemein anerkannt sein. Niemand ist mehr naiv genug zu glauben, daß je ein Dichter ein tatsächliches Erlebnis wortwörtlich in einem Gedicht wiedergegeben habe. Selbst Goethe, bei dem sich Privatperson und Dichter weit weniger trennten als bei den meisten, hat in

[2]) Daß die Überzeugungskraft der Erlebnisdichtung auf dem Zeigen des Erlebenden beruht, sagt Goethe im 'Werther'. Nachdem er die Geschichte des jungen Bauernburschen erzählt hat, fährt er im Brief vom 4. September fort: »Und hier, mein Bester, fang' ich mein altes Lied wieder an, das ich ewig anstimmen werde: könnt' ich dir den Menschen vorstellen, wie er vor mir stand, wie er noch vor mir steht! Könnt' ich dir alles recht sagen, damit du fühltest, wie ich an seinem Schicksale teilnehme, teilnehmen muß!«

seinen Werken seine tatsächlichen Erlebnisse vermengt und verbunden, und das heißt, er hat sie konzentriert und gesteigert. Wenn es überhaupt der Beweise bedarf, so sei daran erinnert, daß das Gedicht 'An den Mond' aus einem Liebesgedicht in ein Freundschaftsgedicht umgewandelt wurde, und daß Mörikes 'Gesang zu zweien in der Nacht' ursprünglich kein Dialog zwischen Mann und Frau war, sondern ein reines Naturgedicht, dem die Dimension der Liebe fehlte. Das Erlebnis in der Dichtung ist also nicht gleichzusetzen mit gewissen Ereignissen im Leben des Dichters, sondern mit dessen gesamter Haltung, mit der Summe seines Wesens und seiner Lebenserfahrung. Die Mitteilung dieser Haltung ist aber auf mehr als eine Art möglich. Sie ist nicht ausschließlich an jene Form gebunden, die wir gewöhnlich als Erlebnisgedicht bezeichnen, denn auch Gryphius und Rilke, die keine Erlebnisgedichte schrieben, haben ihr innerstes Wesen in ihren Dichtungen enthüllt. Wenn uns also das Wort »Erlebnisgedicht« weiterhin dienen soll, so können wir damit nur einen Formbegriff meinen. Es ist eine Art Gedicht, in der die Vorgänge in der Form eines Erlebnisses dargestellt werden. Dabei ist es gleichgültig, ob die poetischen Vorgänge frei erfunden oder an reale Ereignisse angelehnt sind. Wichtig dagegen ist, daß der Leser an die Realität der Gedichtvorgänge glaubt, denn die Sinnhaftigkeit des Gehalts wird nur dadurch bewiesen, daß der Dichter von wirklichen Erlebnissen spricht. Das entscheidende Kennzeichen der Erlebnisdichtung ist also die Ich-Form: der Dichter spricht in der ersten Person und verbürgt sich damit für die Echtheit der mitgeteilten Empfindung. Viele lyrische Gedichte vom jungen Goethe bis zum Ausgang der Romantik sprechen von Dingen, die für den nüchternen Verstand nicht nur unfaßbar, sondern sinnlos oder gar widersinnig sind. Nur die Ich-Form, der Ton der Ergriffenheit, die rückhaltlose menschliche Identifizierung des Dichters mit seinem Gegenstande machen seine Aussage glaubhaft. Erlebnisdichtung als Form ist also hervorgerufen von dem Wunsche des Dichters, sich über Dinge mitzuteilen, die er auf keine andere Art glaubhaft machen kann, als indem er sie als wirkliche Erlebnisse ausgibt. Sie ist die Dichtform des deutschen Irrationalismus[3]).

[3]) Das Gesagte soll keineswegs bedeuten, daß das Ich, das aus Gedichten zu uns spricht, völlig von dem Dichter getrennt ist. Wir gehen also nicht so weit wie einige neuere Forscher, besonders in Amerika, die für jedes einzelne Gedicht einen »Sprecher des Gedichts« annehmen und daher genötigt sind, über Werke ohne Autoren und Dichter ohne Gedichte zu reden. (Vgl. Horst Oppel, 'Methodenlehre der Literaturwissenschaft', in: W. Stammler, 'Deutsche Philologie im Aufriß', I, 49.) Das Ich, der Sprecher des Gedichts, ist kein Anonymus, sondern der Dichter selbst, aber allerdings nicht die Privatperson, sondern das poetische Ich. Wären die im Gedicht mitgeteilten Erlebnisse, Gedanken und Gefühle die eines Unbekannten, so wären sie uns schlechterdings gleichgültig. Werthers Erlebnisse waren nicht Goethes Erlebnisse (obwohl gerade dieses Beispiel zeigt, daß der Dichter und die Privatperson verschwistert sind und ineinandergreifen), aber der Dichter hat die

Die romantische Naturauffassung ist irrational. Die Natur birgt ein göttliches Geheimnis, das der Mensch enthüllen soll. Er kann es ihr nicht abfordern oder abzwingen, er muß es ihr abschmeicheln. Er muß sich von der Natur berühren und rühren lassen, er muß ihr lauschen, um ihre Sprache zu verstehen. Wir verstehen jetzt, warum romantische Dichtung Gefühlsdichtung ist, und warum der Dichter im Zustand der Rührung erscheint. Nicht der ganze Mensch erscheint in dem romantischen Gedicht, sondern nur der empfindende. Für den Beobachter und den Denker ist wenig Raum. Umgekehrt erscheint die Natur als Ganzes, denn nur als Ganzes enthält sie jenes göttliche Geheimnis. Sie wird unklar gesehen, verschleiert, und vorzugsweise bei Nacht. Was an Beobachtungen mitgeteilt, an Einzeldingen aufgefaßt wird, ist meist so wenig, daß es für die simpelste Prosabeschreibung nicht ausreichen würde. Nicht nur das Bildliche im imitativen, naturnachahmenden Sinne ist schwach entwickelt im Erlebnisgedicht, sondern auch die sogenannten Redefiguren, die poetischen Bilder werden nur sparsam verwandt. Allegorien kommen kaum vor, Metaphern und Gleichnisse werden nur beiläufig gebraucht, denn eine Redefigur ist immer eine Zutat des denkenden Menschen, eine Deutung, die er den Dingen aufdringt. Ein Gedicht wie Rückerts 'Der Himmel', das ganz und gar aus einer Metapher besteht, ist der vollendete Gegensatz des Erlebnisgedichts, eben weil es eine Erklärung und nicht eine Offenbarung enthält.

An die Stelle der mangelnden Bildlichkeit tritt der Klang. Im Erlebnisgedicht gleitet die Melodie über das Metrum hin, spielt mit ihm und verhüllt es. Der Dichter spricht nicht, er singt, und in diesem Singen hören wir das Wogen seiner Empfindung. Das Überspielen des Metrums bedeutet zugleich eine Entwertung des einzelnen Gegenstandes. Eichendorffs 'Im Walde' hält nur ein paar flüchtige Impressionen fest, aber sie werden zu einer Welt durch den Fluß der sie vereinenden Melodie. Durch ungleiche Füllung der Senkungen und durch Hebungen von sehr verschiedenem Gewicht, durch feinste Nuancierung der Längen und Kürzen wird ein Erlebnis vermittelt, das alles Einzelne, Gesehene auflöst in ein geheimnisvolles, nur dem Ohre vernehmbares Dasein. Ganz anders ein Gedicht mit gleichmäßigem Metrum:

Leiden seines Helden im Innersten empfunden, und nur deshalb war es ihm möglich, seine Leser so tief zu bewegen. Erlebnisdichtung ist eine Form, aber keine leere Form, keine bloße Täuschung. Sie ist authentisch, weil sie eine dem Dichter vertraute und von ihm erlebte Art des Menschseins darstellt, nicht weil sie ein wirkliches Erlebnis mit allen seinen Zufälligkeiten wiedergibt.

Im Grunde glauben die »new critics« ebensowenig an das poetische Ich wie die biographischen Interpreten. Diese schaffen es aus der Welt, indem sie es mit dem Alltagsmenschen identifizieren; jene, indem sie jedem Gedicht ein eigenes Ich zuschreiben. Das poetische Ich ist jenes, das so leben möchte, oder so zu leben fürchtet, oder innerlich so lebt, wie das Ich der Gedichte. Innere Biographie und wahre Literaturgeschichte sind nur auf Grund dieser Annahme möglich.

das schafft einen neutralen Raum und weist jedem Ding einen Ort an, wo es unangetastet für sich bestehen kann. Ein regelmäßiges Metrum vermittelt wenig Empfindung, aber dafür sind die Dinge selbständig und können auch außerhalb der dichterischen Erlebnissphäre bestehen. Wie sehr die Überzeugungskraft des Erlebnisgedichts von der Melodie abhängt, zeigen Verse des jungen Conrad Ferdinand Meyer, einer Handschrift aus dem Jahre 1860 entnommen[4]):

Frommer Wunsch

Einmal noch, o könnt' ich lauschen,
Halb entschlummert, halb erwacht,
Was in Rom die Brunnen rauschen
In dem Schoß der Mitternacht.

Das harte Metrum, die völlig regelmäßigen vierfüßigen Trochäen, die wie im Parademarsch daherkommen, widersprechen der Weichheit des sehnsuchtsvollen Gehalts. Der junge, noch tastende und seiner selbst ungewisse Dichter hat sowohl die Ich-Form wie den Inhalt seiner Aussage der Romantik entlehnt, aber die unmelodische Härte seiner Verse zeigt bereits, daß er kein Romantiker ist und bald völlig neue Inhalte und Formen finden wird. Wäre das Gedicht ein echt romantisches, wäre es von Eichendorff, so klänge es anders. Etwa so:

O könnt' ich noch einmal lauschen,
Halb schlummernd und halb erwacht,
Was die römischen Brunnen rauschen
Im Schoße der Mitternacht.

Ich-Form, der Dichter als gerührter, hingegebener, empfindender Mensch, die Natur als Ganzes gesehen, verschleiert und vorzugsweise bei Nacht, der Mangel an beobachtetem Detail, der sparsame Gebrauch von Redefiguren und das Überwiegen der Melodie über das Metrum – das wären so ziemlich die Kennzeichen des romantischen Erlebnisgedichts. Sie alle treten zurück in der weiteren Entwicklung der deutschen Lyrik im 19. Jahrhundert und verschwinden schließlich völlig – verschwinden zugleich mit der romantischen Naturauffassung und dem Aufkommen einer völlig anderen. Die Grenze des romantischen Naturgefühls ist erreicht in dem Augenblick, wo der Mensch aus der Stimmung in die Nüchternheit tritt und versucht, die Offenbarung, die ihm in der Natur zuteil ward, in Worte des Verstandes zu fassen. Diese Grenze wurde schon vom jungen Mörike erreicht. In dem Gedicht 'Besuch in Urach' (1827) kehrt der Dichter an die Stätte jugendli-

[4]) Mitgeteilt von Adolf Frey, 'Conrad Ferdinand Meyer. Sein Leben und seine Werke', 4. Aufl., Stuttgart und Berlin 1925, S. 136.

chen Naturerlebens zurück und erwartet, noch einmal so ergriffen zu werden wie einst. Aber die Natur hat keine Antwort auf die Frage des bewußt Forschenden, sie bleibt stumm, sie kann nicht »aus ihrem eignen Rätsel steigen«. Der Mensch muß ihr Sprache verleihen, aber das könnte er nur, wenn er sich gänzlich mit ihr vereinigte: in seiner Verzweiflung ist der Dichter gewillt, sich in dem Wasserfall zu ertränken. Was ihn für diesmal rettet, ist der Ausbruch eines Gewitters: die neue, gewaltigere Offenbarung Gottes in der Natur löst seine Erstarrung und versetzt ihn noch einmal in den Zustand des Empfindenden und Erlebenden.

Die Lösung des Gedichts war nicht zugleich die Lösung für Mörike. Schon im nächsten Jahre schrieb er zwei weitere Gedichte über die gleiche Situation. Die Bestürzung des jungen Dichters, der durch sein Irrewerden an der romantischen Naturauffassung aufs tiefste erschüttert war, scheint in diesen Gedichten allmählich zu weichen. In ‘Mein Fluß’ steht die Strophe:

Du murmelst so, mein Fluß, warum?
Du trägst seit alten Tagen
Ein seltsam Märchen mit dir um
Und mühst dich, es zu sagen;
Du eilst so sehr und läufst so sehr,
Als müßtest du im Land umher,
Man weiß nicht wen, drum fragen.

Auch hier trägt die Natur ein göttliches Geheimnis, ein seltsam Märchen in sich, aber sie lallt es nur, sie kann es nicht deutlich aussprechen. Der Mensch, der Dichter glaubt sich berufen, der Natur ihr Geheimnis abzulauschen und es für sie zu verkünden. Dies wird in den nächsten zwei Strophen versucht. Der Himmel, so heißt es, ist die Seele des Flusses, und die tiefe Himmelsbläue ist tief wie die Liebe. Die Deutung scheint den Dichter nicht zu befriedigen, und mit Recht; denn genau wie Rückert hat er ein längst besessenes Wissen als Sinn des geheimnisvollen Märchens ausgegeben und ist zugleich von der Erlebnisform ins Metaphorische abgeglitten. Er hat bloß eine Unbekannte durch eine andere, x durch y ersetzt. Daß der Himmel die Seele des Flusses ist, bedeutet, daß dieser sein Wesen und Geheimnis von Gott empfangen hat; aber was der Himmel ist, kann der Dichter nicht wirklich sagen: er kann ihn »nicht erschwingen«. So endet auch dies Gedicht mit dem Versuch des Dichters, sich zu ertränken. Er will sich völlig auflösen in der Natur, um durch die liebende Vereinigung ihr Geheimnis zu durchdringen. Der Fluß aber weist ihn schmeichelnd zurück und trägt ihn ans Ufer. Das Märchen bleibt unausgesprochen und ungedeutet, Mensch und Fluß bleiben getrennt und werden sich erst vereinen, wenn sie »nach tausend Irren« »zur ewgen Mutterquelle«, zu Gott zurückkehren.

Was hier in den sanften Tönen einer Elegie vorgetragen ist, hat Mörike noch einmal gesagt mit dem leisen Humor seines ‘Liedes vom Winde’. Auch

der »Sausewind, Brausewind« bleibt die Antwort schuldig auf des Dichters Frage, wer er sei und wo seine Heimat sei. Und als der Dichter die zweite Frage stellt, was denn die Liebe sei, wird er vom Winde ein »schelmisch Kind« genannt. Damit wird angedeutet, daß die zweite Frage die Antwort auf die erste enthält, die der Dichter dem Winde in den Mund legen will: der Wind ist wie die Liebe, *spiritus flat ubi vult*. Der Wind aber durchschaut die Absicht des Dichters und läßt sich auch diesmal auf keine Antwort ein. »Du Schelm«, so sagt er gewissermaßen, »wenn du es weißt, warum fragst du mich, der ich nichts weiß?« Der Dichter empfängt also wiederum keine echte Offenbarung, sondern hält am Ende nur seinen eignen Deutungsversuch, ein dürres Wort, in Händen. Das Wichtigste für uns ist jedoch, daß bei diesem dritten Gedicht die Form des Erlebnisgedichtes nicht mehr ernst zu nehmen ist. Während der 'Besuch in Urach' und 'Mein Fluß' durchaus verlangen, daß der Leser an die Realität der Gedichtvorgänge glaubt, ist das Gespräch mit dem Winde bloß eine liebenswürdige Fiktion: wir dürfen, ja wir sollen darüber lächeln, daß der Dichter vorgibt, ein solches Gespräch geführt zu haben.

Es ist das große Verdienst Wolfgang Liepes, in seinem Aufsatz über 'Hebbel und Schelling' die romantische Naturauffassung mit letzter philosophischer Klarheit dargestellt zu haben. Liepe sagt: »Die Auffassung der Natur als ursprünglicher Gestaltensprache Gottes, die der ihm entfremdeten Menschheit zur Hieroglyphe und damit auch zur Deutungsaufgabe geworden ist, war Gemeingut der deutschen Romantik.« Der letzte Dichter, der mit dieser Naturauffassung gerungen hat, war Hebbel, und das Gedicht, worin seine Lösung des Problems am deutlichsten ausgesprochen ist, heißt 'Zwei Wanderer'. Es ist wiederum Liepe, dem wir die Deutung des Gedichts verdanken. Die zwei Wanderer sind die Natur und der Mensch. Die Natur ist ein Stummer, der Mensch ein Tauber. Gott selber hat sie auf die gemeinsame Fahrt geschickt, aber der Natur hat er die Lippe versiegelt, dem Menschen das Ohr verriegelt. »Einst aber, wenn im Prozeß der Selbstentwicklung Gottes, die 'Scheidung' von Natur und Geist vollendet sein wird, dann wird der Mensch das Zauberwort, das die Natur erlöst, das Rätselwort der Sphinx . . . ergründet haben, dann werden sie sich in ihrer wesenhaften Einheit erkennen«[5]):

Dann wird der Stumme reden,
Der Taube vernimmt das Wort,
Er wird sie gleich entziffern,
Die dunklen göttlichen Chiffern,
Dann ziehn sie gen Morgen fort.

[5]) Wolfgang Liepe, 'Hebbel und Schelling', Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung, München und Chicago 1953, S. 121–188, besonders S. 143f.

Der Kern von Hebbels Lösung ist der Gedanke, daß die Selbstentfaltung Gottes in der Natur und in dem Menschen, im Materiellen und im Ideellen, ein dialektischer Prozeß ist. Auf die unbewußte, dumpfe Identität von Natur und Geist folgt die bewußte und vollkommene Trennung, und erst auf der dritten Stufe gelingt ihre Wiedervereinigung. Aber diese Wiedervereinigung liegt erst am Ziel des Weltprozesses, ihr Datum ist der jüngste Tag. Die Aufgabe des Menschen ist also nicht, schon jetzt das Geheimnis der Natur zu enträtseln, sondern sich immer mehr von der Befangenheit im Naturhaften zu befreien und immer entschiedener Geist zu werden.

Der Glaube Schellings und Hebbels, daß der Mensch die Natur erst verstehen werde, wenn er sich völlig von ihr geschieden hat, hat sich in einem ganz anderen Sinne bewahrheitet als dem von den beiden Denkern gemeinten. Auch die Naturwissenschaft setzt eine vollkommene Scheidung von Natur und Geist voraus, aber sie braucht die Erforschung der Natur nicht bis zum jüngsten Tage zu verschieben, denn sie erwartet keine göttliche Offenbarung von ihr, sondern Antwort auf menschliche Fragen. Die Natur, mit der es die klassische Physik zu tun hat (von der Physik der letzten 50 Jahre ist erst am Ende dieses Aufsatzes die Rede), hat keinen göttlichen Sinn; sie hat nur materielle Eigenschaften, die empirisch wahrnehmbar und mathematisch voraussagbar sind. Der Naturwissenschaftler lauscht nicht auf die Stimme der Natur, sondern er formuliert Hypothesen, die er durch Beobachtung und Experimente prüft. Er stellt Fragen, auf die er ein Ja oder Nein erzwingt. Seine Fragestellung determiniert die Art der Antwort. Schon Francis Bacon (1561–1626) beschrieb die naturwissenschaftliche Methode als »putting Nature to the question«, und das hieß in der Sprache des 17. Jahrhunderts, »mit den Methoden der Inquisition befragen«[6]). Wenn Faust im Gegensatz dazu ausruft,

> Geheimnisvoll am lichten Tag
> Läßt sich Natur des Schleiers nicht berauben,
> Und was sie deinem Geist nicht offenbaren mag,
> Das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben,

so entspricht seine Meinung durchaus der Zeit seines historischen Vorbilds, des früheren 16. Jahrhunderts vor Bacon und Galilei. Aber hier spricht nicht nur Faust; hier spricht Goethe selbst. Sein Aphorismus »Die Natur verstummt auf der Folter« beschreibt mit aller Deutlichkeit den Grundsatz, dem er in seiner Naturforschung folgte, und dieser Grundsatz widerspricht nicht nur der Naturwissenschaft, sondern auch Kant. In der Vorrede zur zweiten Auflage der 'Kritik der reinen Vernunft' sieht Kant in Bacon den

[6]) Zitiert von Mary B. Hesse, 'Science and the Human Imagination', London 1954, S. 36. Ich verdanke den Hinweis auf das Buch meinem Freunde Dr. Michael B. Foster in Oxford.

Urheber einer »Revolution der Denkart« und erklärt, Bacon, Galilei und ihre Nachfolger hätten »begriffen, daß die Vernunft nur das einsieht, was sie selbst nach ihrem Entwurfe hervorbringt, daß sie mit Prinzipien ihrer Urteile nach beständigen Gesetzen vorangehen und die Natur nötigen müsse, auf ihre Fragen zu antworten«. Der Naturforscher müsse sich von der Natur belehren lassen, »aber nicht in der Qualität eines Schülers, . . . sondern eines bestallten Richters, der die Zeugen nötigt, auf die Fragen zu antworten, die er ihnen vorlegt«. Jene Revolution der Denkart, sagt Kant, sei »dem Einfalle zu verdanken, demjenigen, was die Vernunft selbst in die Natur hineinlegt, gemäß, dasjenige in ihr zu suchen (nicht ihr anzudichten), was sie von dieser lernen muß, und wovon sie für sich selbst nichts wissen würde«.

Kant hat die Revolution in der Physik nicht um ihrer selbst willen beschrieben, sondern weil er in ihr das Vorbild für seine eigene Umstürzung der Metaphysik sah. Er lehrte zweierlei: die Dinge nur als Erscheinungen zu nehmen, und das in den Dingen Erscheinende, also das Ding an sich, als der Vernunft unzugänglich auf sich beruhen zu lassen; und zweitens, das die Erscheinungen Bedingende nicht in einem jenseits der Dinge liegenden Unbedingten zu suchen, sondern in dem Erkenntnisvermögen des Menschen. Seine Philosophie ist also zugleich phänomenologisch und kritisch. Alle Vernunfterkenntnis richtet sich nur auf Erscheinungen, und alle Gegenstände sind bloße Tatsachen der Erfahrung; das Unbedingte wird an den Dingen nur »sofern wir sie nicht kennen, als Sachen an sich selbst, angetroffen«. Sofern wir sie aber kennen, richten sich die Gegenstände als Objekte der Sinne nach der Beschaffenheit unseres Anschauungsvermögens.

Wir sind nun in der Lage, den zweiten Teil der eingangs aufgestellten These zu prüfen, nämlich die Behauptung, daß ein Zusammenhang bestehe zwischen der Naturauffassung der Naturwissenschaft und dem Symbolismus. Wenn man, wie füglich, zugibt, daß die Naturwissenschaft und Kants Philosophie die bestimmenden Tendenzen der europäischen Geistesgeschichte darstellen, so war die romantische Naturauffassung (und damit auch die romantische Dichtung) nur ein großartiges Zwischenspiel. Sie war ein letzter Versuch der europäischen Menschheit, sich eine zeitgemäße Religion zu schaffen, nämlich eine Religion, die sowohl der verfeinerten Geistigkeit des modernen Menschen wie seinem Glauben an die Autonomie der materiellen Welt gerecht wird. Sie verwarf jeglichen Anthropomorphismus, dachte Gott rein als Geist, und suchte ihn in seiner Schöpfung – *in herbis et lapidibus*, wie Goethe schrieb. So wie nun Kant erst 150 Jahre nach der Revolution in der Naturwissenschaft die Revolution in der Metaphysik bewirkte, so, scheint mir, hat die Dichtung nochmals zwei bis drei Generationen gebraucht, um sich des neuen Denkprinzips zu bemächtigen. Sie gab es allmählich auf, das Unendliche im Endlichen zu suchen, auf die Stimme der

Natur zu lauschen und eine Antwort zu erhoffen, die aus dem Geheimnis der Natur entspringt und deshalb völlig anders sein könnte als die Erwartung des Fragenden. Sie suchte nicht mehr Gott in der Natur, sondern den Menschen. Gott, so hatte Kant gelehrt, ist an keinerlei Gegenständen der Erfahrung zu finden und durch keinerlei Art der Erkenntnis, sondern nur durch Glauben. Aber der Mensch ist in der Natur zu finden: an der Art, wie er sieht und erfährt, erkennt er sein Wesen. Die Naturwissenschaft setzt das menschliche Erkenntnisvermögen als gegeben voraus und beschäftigt sich mit seinen Objekten; Kant untersucht die Formen der Erkenntnis; die neueren Dichter forschen nach dem Erkennenden. Sie sind sich bewußt, daß sie bei der Begegnung mit der Natur schon etwas mitbringen, und sie erkennen an der Art ihres Beobachtens und Erlebens, wer sie sind. Und da die Kunst, anders als Philosophie und Wissenschaft, es nicht mit dem Allgemeinen zu tun hat, sondern mit dem Besonderen, richtet sich ihre Erkenntnis nicht auf das Wesen des Menschen überhaupt, sondern auf das des einzelnen, also des Dichters selbst.

Für den Romantiker ist der Mensch das Verläßliche und Bekannte, und er fragt nach dem geheimnisvollen Wesen der Natur. Nur weil er sich als bekannt voraussetzen darf, kann er sich mit der eigenen Person für sein Naturerlebnis verbürgen. Für den Symbolisten dagegen ist der Mensch das Gesuchte, und er befragt die verläßlichen, erkennbaren Dinge bei der Suche nach sich selbst. Er glaubt nicht mehr an eine gottgegebene Harmonie von Mensch und Natur, die in begnadeten Stunden erlebt wird und sich dann als völliges Ineinander von Innen und Außen offenbart. Für ihn ist die Natur das andere, Objekt des Menschen, sein Gegenstand, das ihm Entgegenstehende und sogar Widerstehende. Aber gerade an diesem Gegenstand kann er sich orientieren, nämlich das über sich lernen, »wovon er für sich selbst nichts wissen würde«. Die Natur ist ihm nicht nur stumm, sondern stumpf und dumpf und sinnentleert, aber sie hat materielle Eigenschaften, Formen, Farben, Oberflächenqualität usw. Diese Eigenschaften muß er erfassen, denn je energischer er in sie eindringt, um so besser versteht er sich selbst. Die Dinge sind verläßlich, eben weil sie keinen Sinn haben: der Sinn, der an ihnen gefunden wird, gehört dem Menschen an, es ist seine Art des Erfahrens und Erlebens. Ein wechselseitiger Prozeß also: je genauer der Dichter beschreibt, desto deutlicher sieht er sich selbst; und je mehr er sich seiner Subjektivität bewußt wird, desto schärfer kann er beschreiben. Er weiß, daß das beschriebene Objekt kein Ding an sich ist, sondern Antwort auf seine Frage. Wie die Kantische Philosophie ist also die symbolistische Dichtung sowohl phänomenologisch wie kritisch.

In der Romantik sucht der empfindende Teil des Menschen die ganze Natur zu erfassen, im Symbolismus der ganze Mensch einzelne Gegenstände in der Natur. Über die Natur als Ganzes kann der neuere Dichter so wenig

etwas aussagen wie der Naturwissenschaftler. Er muß sich ihr schrittweise nähern, sie Stück für Stück studieren, denn er hat kein aprioristisches Verhältnis zu ihr. Aber er nähert sich ihr mit allen seinen Kräften, beobachtend, denkend und empfindend. Dem Romantiker geht es um Erlebnisse: er ist von der Natur ergriffen und erlebt das Wunder. Dem Symbolisten geht es um Erkenntnisse: er ergreift die Dinge und versteht sich selbst. Nicht daß er erlebt, ist dem Symbolisten wichtig, sondern wie er erlebt, denn er fragt nicht nach dem Wesen des Dinges an sich, sondern nach dem Wesen des Erlebenden. Der Romantiker, so sagten wir, stellt sich als Erlebenden dar: damit ist die Wahrheit seiner Offenbarung verbürgt. Der Symbolist dagegen stellt den Gegenstand dar, an dem ihm die Art seines Erlebens bewußt geworden ist: damit ist die Wahrheit seiner Erkenntnis demonstriert. Die »kopernikanische Drehung« in der Dichtung des 19. Jahrhunderts bestand also in der Wendung vom Naturgedicht zum Dinggedicht und vom Erlebnisgedicht zum symbolischen Gedicht.

Emil Staiger hat die Frage aufgeworfen, mit welchem Recht der Symbolismus seinen Namen führe, denn alle Lyrik sei in dem Sinne symbolisch, daß Äußeres und Inneres im lyrischen Wort zusammenfalle. Gegen diese Definition ist einzuwenden, daß sie »lyrisch« und »symbolisch« gleichsetzt und somit das ohnehin unzureichende Vokabular der literarischen Kritik um ein nötiges Wort vermindert. Es ist deshalb besser, nur da von Symbolen zu reden, wo ein Äußeres bewußt und betont für ein Inneres gesetzt wird. Staiger selbst legt diese Einschränkung des Begriffs nahe, indem er den Unterschied der romantischen Lyrik von der symbolistischen darin sieht, daß jene »unbewußt-gleitend von einem Symbol zum anderen kommt« und »noch selbstverständlich, ohne es immer zu wissen oder zu wollen,« symbolisch ist[7]). Jedoch ist das eigentlich Neue am Symbolismus damit noch nicht genügend beschrieben, denn auch in der älteren Poesie begegnen Symbole im soeben definierten, engeren Sinne. Wenn in einem romantischen Gedicht eine Trennung (und besonders ein Abschied, der das Ende einer Liebe bedeutet) im Herbst stattfindet, am Abend, an einem Kreuzweg, und wenn dabei der verwelkten Blumen und des fallenden Laubes gedacht wird, so sind das alles bewußt angewandte Symbole für die innere Situation. Es sind gefühlsgeladene Objekte oder Phänomene, aus der Erlebnisdichtung hervorgegangen, aber nun selbständig geworden und zur symbolischen Formel erstarrt. Solche erstarrte Stücke Erlebnisdichtung können dann, wie Werner Kohlschmidt am Beispiel Eichendorffs gezeigt hat[8]), in immer neuen Kombinationen auftreten, so daß der Dichter sich gewissermaßen selber paraphra-

[7]) Emil Staiger, 'Das Spätboot. Zu Conrad Ferdinand Meyers Lyrik', in: 'Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich', Bern 1952, S. 128f.

[8]) Werner Kohlschmidt, 'Die symbolische Formelhaftigkeit von Eichendorffs Prosastil', in: 'Form und Innerlichkeit', München 1955, S. 177–209.

siert. Diese romantischen Symbole unterscheiden sich in zweierlei Weise von den Sinnbildern der Symbolisten. Sie bilden eine passende Szene, einen stimmungsvollen Hintergrund, aber sie schaffen kein Gedicht. Sie schlagen einen bekannten Ton an, erregen ein bereits vertrautes Gefühl, aber das ist nur Begleitmusik für den Gedichtvorgang, für das Auftreten des Dichters und die Mitteilung seines Erlebnisses. Im Symbolismus dagegen erscheint das Ich nicht auf der Bühne, der symbolische Gegenstand steht im Mittelpunkt, er ist das Hauptthema, ja die Sache selbst: in seiner Beschreibung erschöpft sich die Aussage des Gedichts. Daraus ergibt sich das Zweite: das romantische Sinnbild ist kaum mehr als ein Wort, das seinen Gefühlswert aus einer Übereinkunft bezieht, aus der Vertrautheit zwischen Dichter und Leser. Der symbolistische Gegenstand dagegen wird in seiner realen Eigenart erfaßt, er wird genau beobachtet und beschrieben. Es ist nicht genug, daß man »Baum« sagt; eine Kastanie oder eine Buche muß gezeigt werden. Und während für Eichendorff (und die Romantik überhaupt) das Wort »Marmorbild« genügt, um gewisse Stimmungen hervorzurufen, muß Rilke einen »Archaïschen Torso Apollos« studieren, um seine Aussage zu ermöglichen. Das Neue am Symbolismus ist also nicht nur, daß er eine gewaltige Zahl neuer Symbole gefunden und die alten (als gefühlsgeladen und deshalb vorbelegt) vermieden hat, sondern daß die Dinge nicht durch ein Erlebnis sinnbildhaft werden, sondern durch Beobachtung. Das romantische Symbol entspringt, wie Staiger sagt, dem Unbewußten als dem Sitz des Geheimnisses und des Wunders. Auf eine dem Dichter selbst unerklärliche Weise sind ein Äußeres und ein Inneres als identisch erlebt worden, und erst wenn diese Identifikation vollzogen ist, kann der symbolhaft gewordene Gegenstand als Symbol im eigentlichen Sinne, also willkürlich, verwandt werden. Bei den neueren Dichtern dagegen ist der Prozeß des Symbolisierens ein höchst bewußter. Ihr Symbol ist ein Äußeres, das als solches erkannt werden muß, damit der Dichter sich selbst erfahre. Kantisch gesprochen: für die Romantiker werden Gegenstände symbolisch, »sofern wir sie nicht kennen«; für die Symbolisten, »sofern wir sie kennen«.

Wir kehren noch einmal zu Mörike zurück, um zu zeigen, daß er nicht nur ein »Epigone«, ein »Spätling« war, sondern auch Vorläufer der neuen Lyrik. In Benno von Wieses Buch[9]) ist dargestellt, wie der Dichter sich nach den Erschütterungen seiner Jugend zurückzog auf den Umgang mit den Dingen des alltäglichen, ländlichen Lebens, und wie auch seine Dichtung sich allmählich wegwandte vom großen, romantischen Naturgedicht zur Darstellung kleinerer, aber schärfer umrissener Gegenstände. Das Gedicht 'Die schöne Buche' (1842) bezeichnet in Form und Thema genau den Übergang von der Romantik zum Symbolismus. Es ist ein Erlebnisgedicht, wor-

[9]) Benno von Wiese, 'Eduard Mörike', Tübingen o. J. (1950).

in der Dichter auftritt und von seiner Entdeckung der Buche und seinen Empfindungen in der Einsamkeit berichtet; es ist aber auch ein Dinggedicht, worin (wie schon der Titel sagt) der Gegenstand zur Hauptsache, nämlich zum Mittel der Selbsterkenntnis des Dichters geworden ist. Und thematisch ist es sowohl ein romantisches Gedicht über den Wald wie ein symbolistisches Gedicht über ein einzelnes Exemplar einer bestimmten Baumart[10]): die schöne Buche ist ein einzelner Baum, der, freistehend auf einer Lichtung im Walde, sich voll und rund entwickelt hat, dessen Gestalt sich aber wiederholt in der Rundung des ihn umgebenden Rasens und in dem Kreis der Waldbäume, der sich schirmend um ihn legt. Man kann das Gedicht als reines Naturgedicht lesen, aber es ist auch bedeutungsvoll, daß der Dichter an dem Stamme der Buche lehnt. Und man kann dieses Sinnbild romantisch interpretieren, nämlich als Einsfühlung von Mensch und Natur, oder aber symbolistisch, als verdeutlichenden Hinweis auf den Symbolwert der Buche. An der Rundung der Buche, die sich, abgeschieden von den anderen Bäumen und dennoch von ihnen behütet, zur Vollkommenheit entwickelt hat, erkennt der Dichter den Wert der eigenen Existenz, einer »Verborgenheit«, die sich weder völlig eins fühlt mit der Umwelt, noch völlig von ihr geschieden. Erst wenn wir so lesen, verstehen wir, warum diese Erkenntnis gerade an einer Buche gewonnen werden mußte. Von allen Waldbäumen ist sie der rundeste, stillste, in sich geschlossenste. Theodor Däubler hat das später noch deutlicher gesagt:

> Die Buche sagt: Mein Walten bleibt das Laub.
> Ich bin kein Baum mit sprechenden Gedanken,
> Mein Ausdruck wird ein Ästeüberranken,
> Ich bin das Laub, die Krone überm Staub.

Weiter ausgebildet ist die neue Kunstübung in Mörikes 'Auf eine Lampe' (1846)[11]). Der Dichter spricht nicht mehr in der ersten Person von seinem Erlebnis (nur die Anrede an die Lampe erinnert noch an seine Gegenwart), sondern er bietet einen Gegenstand dar, der zunächst ganz um seiner selbst willen beschrieben wird. Auch hier ist die Rundheit der Form, der Marmorschale und ihrer Ornamente (Efeukranz und Ringelreihen spielender Kin-

[10]) Martin Sommerfeld, 'Deutsche Lyrik 1880–1930', Berlin 1931, S. 211.

[11]) Das Gedicht ist in den letzten Jahren mehrfach gedeutet worden. Ich ziehe es nur als Beispiel heran, also keineswegs mit dem Anspruch, es nochmals zu interpretieren. Vgl. Emil Staiger, 'Die Kunst der Interpretation', Groningen 1951. Emil Staiger, 'Zu einem Vers von Mörike. Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger', und Leo Spitzer, 'Wiederum Mörikes Gedicht 'Auf eine Lampe' ', Trivium IX (1951), 1–16 und 133–147. Ilse Appelbaum Graham, 'Zu Mörikes Gedicht auf eine Lampe', Modern Language Notes LXVIII (1953), 328–334. Werner von Nordheim, 'Die Dingdichtung Eduard Mörikes. Erläutert am Beispiel des Gedichtes 'Auf eine Lampe' ' Euphorion L (1956), 71–85.

der), das Wichtigste, daneben der lachende Ernst des zierlichen Geräts und der sanfte Reiz seiner Wirkung auf den Beschauer. Indem der Dichter beobachtet und beschreibt, wird er sich jedoch bewußt, daß er ganz bestimmte Eigenschaften der Lampe auffaßt und wiedergibt, und so kommt er zum Verständnis der eigenen späteren Kunst. Auch das nicht aus hoher Inspiration entsprungene Werk ist »ein Kunstgebild der echten Art«, wenn es handwerklich vollendet ist. Es gibt eine Schönheit, die Produkt des Könnens und des Kunstverstandes ist, die einem sanften Gemüt und stillem Fleiß entspringt, und auch diese Art Schönheit ist über allen Wandel der Zeiten und des Geschmacks, über Achtung und Nichtachtung der Menschen erhaben.

Der Blick auf ein thematisch verwandtes späteres Gedicht zeigt auch hier wieder, wie entwicklungsfähig die neue Kunst war und wie sehr sie von Mörikes Erben erweitert und verfeinert werden konnte. Mörike ist betroffen von der Verlassenheit, der Vergessenheit des Lustgemachs, und er empfindet es als beglückendes Wunder, daß die Lampe noch unverrückt an ihren Ketten hängt. Nur den einen Gegenstand kann er aufnehmen, nur dieser wird ihm lebendig und steht ihm Rede. Rilkes Gedicht 'Der Pavillon' dagegen umfaßt den ganzen Bau mit seinen Flügeltüren, Steingirlanden, Wappen und Urnen, alles »redet noch« und spiegelt den Glanz des Rokoko. Es klingt wie eine Fortsetzung, ja eine Antwort auf Mörike, daß dessen elegischer Anfang (»Noch unverrückt«) überboten wird durch Rilkes beschwingten Einsatz (»Aber selbst noch durch die Flügeltüren«), denn nicht nur der Bau, auch das einst in ihm gelebte Leben ist noch überall gegenwärtig: »Wie wenig man verscheuchte«. Nicht nur eine Reliquie, die ganze Vergangenheit ist vorhanden und strömt ihre Atmosphäre aus. Selbst ihre Heimlichkeiten sind noch zu spüren, in ihren »lächelnden Allüren« erkennt der Dichter etwas von der eigenen Art, und mit lächelnden Allüren gestaltet er sein Gedicht.

Kurt Oppert hat schon vor drei Jahrzehnten die Entwicklung des Dinggedichts von Mörike über C. F. Meyer zu Rilke beschrieben[12]). Damit sind die zeitlichen Grenzen gegeben: die ersten Anfänge liegen bei Mörike, die Vollendung in Rilkes 'Neuen Gedichten' aus den Jahren 1907 und 1908. Auch daß das Wort »Dinggedicht« nur eine Seite der Sache erfaßt, wurde bereits von Oppert gesagt. Für die andere Seite hat er das Wort »Deutung« gebraucht, schränkte es aber ein mit der Bemerkung, daß die Deutung nicht nebenher laufe, sondern in der Beschreibung selbst verborgen liege, daß der Ablauf der Darstellung die Deutung erzeuge. Damit wollte er sagen, daß eine echte Deutung das ausschließe, was Kant »der Natur etwas andichten«

[12]) Kurt Oppert, 'Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke', Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte IV (1926), 747–783.

genannt hat. Nun könnte der Vorgang des Deutens aber so mißverstanden werden, als ob das Ding seine Bedeutung schon in sich trage und sie dem aufmerksamen Beobachter ohne seinen tätigen Eingriff enthülle. Wir müssen also hinzufügen, daß die Bedeutung des Dings erst durch Beschreibung und Darstellung, durch die Tätigkeit des Dichters und seine Frage an das Ding geschaffen wird. So müssen wir Opperts einschränkende Sätze verstehen, und weil wir sie so verstehen, ziehen wir es vor, von einem Akt des Symbolisierens, nicht des Deutens zu sprechen. Das ist unmißverständlich, denn niemand glaubt, daß die Natur schon an sich dem Menschen Symbole darbiete.

Beispiel einer bloß »nachahmenden« Beschreibung, bei der das Ding nicht befragt ist und deshalb nicht zum Sinnbild wird, sind die Anfangsstrophen von Platens 'Acqua Paolina' (1827):

Kein Quell, wie viel auch immer das schöne Rom
Flutspendend ausgießt, ob ein Triton es spritzt,
Ob sanft es perlt aus Marmorbecken,
Oder gigantischen, alten Schalen:

Kein Quell, so weit einst herrschte der Sohn des Mars,
Sei dir vergleichbar, auf dem Janiculum
Mit deinen fünf stromreichen Armen
Zwischen granitene Säulen plätschernd.

Hier wird nur identifiziert, nicht gedeutet. Name und Standort sind gegeben, und daneben das augenfälligste Merkmal, die fünf mächtigen Wasserströme. Eigentlich ist das nicht viel mehr als versifizierter Baedeker: ein Romreisender könnte nach diesen Angaben das Vorbild auffinden. Aber als Deutung des Brunnens kann sich das Gedicht nicht mit der Stelle in Goethes 'Italienischer Reise' messen, und als Gestaltung nicht mit Piranesis Radierung. Nur weil es rühmt, weil es seinen Zweck in der monumentalen Sprache und Struktur erfüllt, wird es nicht von Opperts vernichtendem Urteil über den »aussichtslosen Wettstreit der Dichtung mit der Bildkunst« getroffen. Aber den eigentlichen Vorteil des Dichters hat Platen sich entgehen lassen, denn Mensch und Ding sind sich nicht begegnet. Die Gedanken schweifen unruhig zu anderen Brunnen ab, sie sind nicht gerichtet durch die Frage des Dichters, der nach dem Wesen des Menschen forscht und dabei zugleich das Wesen des Dinges erfaßt.

Anders die Symbolisten. Auf die Verwandtschaft zwischen dem Symbolismus und der Barockdichtung ist häufig hingewiesen worden[13]), und in der Tat handelt es sich bei der neuen Dichtung, die in der zweiten Hälfte des

[13]) Vgl. z. B. Hellmut Rosenfeld, 'Das deutsche Bildgedicht', Leipzig 1935, S. 208–221; Staiger in der Strich-Festschrift, S. 129.

19. Jahrhunderts aufkam, um die Wiederaufnahme der großen Tradition europäischer Poesie, die von Petrarca ausging und von der Romantik (mit der englischen Naturdichtung des 18. Jahrhunderts anfangend) unterbrochen wurde. Man mag die deutsche Romantik für einen Welthöhepunkt des Lyrischen halten und kann doch nicht bestreiten, daß sie nur ein grandioses Zwischenspiel war. Oder vielleicht sollte man sagen, die Romantik biete das ungewöhnliche Schauspiel, daß die Ausnahme die Regel übertrifft. Aber natürlich ist die Romantik nicht spurlos vergangen, auch sie hat den Symbolisten ein Erbe hinterlassen, und dies ist einer der Gründe, warum man nicht nur auf die Ähnlichkeiten, sondern auch auf die sehr großen Unterschiede zwischen Barock und Symbolismus achten muß. Um bei dem gleichen Gegenstand zu bleiben, so bietet Opitzens 'Auf einen Brunnen' ein hübsches Beispiel aus dem 17. Jahrhundert. Das Gedicht übersetzt ein Epigramm Urbans VIII. (desselben Papstes, der Galilei verurteilen ließ), und es beschreibt einen Springbrunnen, dessen Strahl die Gestalt eines Bechers annimmt. Das Wasser ist also selbst ein Becher, der Becher Wasser: was könnte durstiger machen? Ich weiß nicht, ob Papst Urban einen solchen Brunnen hat errichten lassen[14]) und ob es ihn heute noch gibt, aber die Feststellung wäre belanglos für unser Gedicht, denn es kommt nicht auf die Architektur an, sondern auf das Wasser und seine merkwürdige Form. Zwar ist nur eine unpersönliche, intellektuelle Frage gestellt (»Was wäre die angemessenste Form für eine Fontäne?«) und nur ein Witz als Antwort gefunden, aber hinter dieser Geistreichelei stecken echte Aussagen über Mensch und Ding: der Mensch ist der Durstige, und die Einzigartigkeit dieses Brunnens besteht darin, daß er sich schon durch seine Gestalt als williger Spender des Trunkes offenbart.

Greifen wir nun zu den naheliegenden symbolistischen Parallelen, C. F. Meyers 'Römischem Brunnen' und Rilkes 'Römischer Fontäne', so wird so-

[14]) Urban VIII. (1623–44) hat die Fontana della Barcaccia auf der Piazza di Spagna von Pietro Bernini (1562–1629) bauen lassen und ein Epigramm darauf gemacht ('Maphaei Barberini postea Urbani PP. VIII. Poemata', Oxford 1726, S. 125. Ebenda S. 124 das von Opitz übersetzte Epigramm: 'In Fontem Miri Artificii Epigramma'). Von Pietros größerem Sohne Giovanni Lorenzo (1598 bis 1680) ließ der Papst die Fontana del Tritone auf der Piazza Barberini errichten. Sie war als Schmuck der Auffahrt zum Palazzo Barberini gedacht. Ein gleichzeitig errichteter zweiter Brunnen wurde ebenfalls von Bernini entworfen. Auch er stand auf der Piazza Barberini, etwas näher an der Via Sistina, ist aber nicht erhalten: Bienen (das Wappen der Barberini) spritzten das Wasser in eine große Muschel. Daß dieser Brunnen das Epigramm veranlaßte, ist unwahrscheinlich. Berninis Seepferde-Brunnen in der Villa Borghese scheint noch unter Urbans Vorgänger, Paul V. (1605–21) entstanden zu sein, und sein Vierströme-Brunnen, der mittlere auf der Piazza Navona, wurde für Innozenz X. (1644–55) erbaut. Siehe Mrs. Charles MacVeagh, 'Fountains of Papal Rome', New York 1915, und C. J. Praetorius, 'Roman Fountains', The International Studio, LVIII (Mai 1916), 163–170.

gleich offenbar, daß hier nicht mehr nach dem Wesen des Menschen überhaupt, sondern nach dem Wesen des Dichters gefragt wird, daß aber diese Frage nicht nur vom Verstande, sondern von allen Geistes- und Seelenkräften gestellt wird. Der Gegenstand muß der gesamten Existenz des Dichters Rede stehen, und indem er über sie Auskunft gibt, wird er selbst viel intensiver erfaßt. Erst die genaue Beschreibung der drei Schalen erlaubt es Meyer, in dem nehmenden Geben und der strömenden Ruhe des Brunnens sein eigenes ambivalentes Lebensgefühl zu erkennen; und erst durch Beobachtung des leise tropfenden und des lächelnd wartenden Wassers erfährt Rilke, daß sein Leben ein Sichfallenlassen und Sichverbreiten ohne Heimweh ist, ein Sichneigen in den Tod[15]). Mit dem Barock haben die beiden Gedichte die Bewußtheit des Fragens gemeinsam, also das symbolistische Verfahren; mit der Romantik die Verinnerlichung, also den Einsatz nicht nur des denkenden, sondern auch des empfindenden Menschen.

Mörikes Jugend fiel in die Zeit der Romantik; aber auch Meyer und Rilke haben als romantische Dichter begonnen und haben die neue Form erst später erworben – der eine in zähem Ringen, der andere in eiligem Fortschritt. Wie die früher genannten Kennzeichen der Erlebnisdichtung allmählich verschwanden, braucht nach dem bisher Gesagten nur kurz beschrieben zu werden. Eine große Zahl von Meyers Gedichten – auch in der endgültigen Sammlung von 1882 – bedient sich noch der Form des Erlebnisgedichts, aber bei vielen ist diese Form eine bloße, vom Dichter selbst zugegebene Fiktion. In dem Gedicht 'Liederseelen' zum Beispiel erzählt er von einem Gespräch, das er mit Elfen in einem nächtlichen Blütengarten geführt hat – aber er tut es mit einem leisen Lächeln. Er verlangt nicht, daß

---

[15]) Für die Deutung von Rilkes Gedicht bin ich einem Gespräch mit Professor H. Stefan Schultz in Chicago verpflichtet. Vgl. Bernhard Blume, 'Das Motiv des Fallens bei Rilke', Modern Language Notes LX (1945), 295–302. Die 'Römische Fontäne' ist interpretiert bei Leopold Liegler, 'Das Rilke-Problem', Plan II (1947), 76–90. Interpretationen von Meyers 'Der römische Brunnen' (z. T. auch Vergleiche mit Rilkes Gedicht) finden sich in folgenden Schriften: Heinrich Kraeger, 'Conrad Ferdinand Meyer. Quellen und Wandlungen seiner Gedichte', Berlin 1901, S. 206f. Eduard Korrodi, 'Conrad Ferdinand Meyer. Zu seinem hundertsten Geburtstag', Die Literarische Welt, 1, 3 (Oktober 1925), S. 1ff. Max Dessoir, 'Der römische Brunnen', Zeitschrift für Ästhetik XXXI (1937), 61–63. Johannes Pfeiffer, 'Umgang mit Dichtung', Leipzig 1936, S. 32f. (Vgl. Der Deutschunterricht, 1952, S. 66). Robert Faesi, 'Conrad Ferdinand Meyer', 2. Aufl., Frauenfeld 1948, S. 61–71. (Faesis Anordnung der Fassungen ist berichtigt in meinem Buch, 'The Poetry of Conrad Ferdinand Meyer', Madison 1954, S. 294, Anm. 23.) Erich Hock, 'Motivgleiche Gedichte', Bamberg 1953, II, 56–58. Joachim Kröll, 'Über den Stil zweier Gedichte', Muttersprache, 1953, S. 150–155. Robert Hippe, 'Vier Brunnengedichte', Wirkendes Wort IV (1953/54), 268–274. Rudolf Zitzmann, 'Deutsche Barocklyrik im Unterricht der Oberstufe', Wirkendes Wort V (1954/55), 165–172 (vergleicht Clajs 'Hellglänzendes Silber' mit Meyers 'Der römische Brunnen').

wir an die Realität des Vorgangs glauben, sondern erwartet, daß wir ihn als eine Allegorie verstehen, die etwas über das Wesen seiner Dichtung aussagt[16]). Allerdings gibt es daneben Gedichte (wie 'Himmelsnähe', 'Das Seelchen', 'Wetterleuchten', 'Stapfen'), bei denen die Erlebnisform so ernst zu nehmen ist wie nur je im romantischen Gedicht. Sieht man sich aber Meyers Entwürfe an, so findet sich, daß solche Gedichte nicht selten ursprünglich in einer ganz anderen Form geschrieben waren, nämlich der des Gleichnisgedichts. Ein Naturvorgang und ein seelischer Vorgang werden parallelisiert, meist mit genauer Symmetrie der Strophen (so in frühen Fassungen von 'Das Seelchen', 'Stapfen' und 'Wetterleuchten'). Analogien und Gleichnisse sind gewissermaßen Gedichte im Rohbau. Der nackte Gedanke, nur als solcher vorgetragen, wirkt nicht poetisch, denn wir erwarten von der Dichtung eine andere Art Gewißheit als die intellektuelle. Der Dichter muß sich entweder auf die Gewißheit des Erlebnisses oder auf die Gewißheit der beobachteten Wirklichkeit berufen, und da Meyer die neue Form des Dinggedichts noch nicht völlig meisterte, hat er sich manchmal auf die alte Form des Erlebnisgedichts zurückgezogen[17]). Erst Rilke hat das symbolistische Dinggedicht spielend beherrscht. In seinen 'Neuen Gedichten' findet sich, von einigen Rollengedichten abgesehen, die Ich-Form nur siebenmal (fünfmal im ersten Teil, zweimal im andren), und selbst bei diesen Fällen handelt es sich nicht eigentlich um Erlebnisse, denn es wird keine Szene geschaffen, kein Vorgang erzählt, sondern eine allgemeine Lebenserfahrung mitgeteilt. Gelegentlich wird auch das »ich« durch ein verallgemeinerndes »wir« oder »man« ersetzt; so im 'Pavillon', wo der Dichter, gegen Ende des Gedichts und ein wenig verschämt, zuzugeben scheint, daß er selbst an dem Orte gewesen ist: »Und im Fortgehn fühlt man lang noch . . .«. Aber das sind Ausnahmen. Schon in den charakteristischsten Produkten Meyers, und erst recht bei Rilke, ist nicht das Geschehen, sondern das Bildhafte entscheidend wichtig. Das zeigen schon Titel wie Meyers

[16]) 'Liederseelen' ist interpretiert von Julius Wiegand, 'Abriß der lyrischen Technik', Fulda 1951, S. 119f. und in meinem Buch, S. 15ff., 61f.

[17]) Hans Egon Holthusen bemerkt in der Zeitschrift 'Akzente' (Jahrgang 1955, S. 349), der Dichter müsse nicht notwendig in Bildern sprechen, um zu beweisen, daß er sich eine philosophische oder theologische Idee fühlend angeeignet habe: »Auch der nackte Gedanke kann, wenn er von einer starken rhythmischen Bewegung ergriffen wird, 'vollkommen sinnliche Rede' sein«. Richtig. Nur ist es dann kein nackter Gedanke mehr, sondern ein poetischer. In andern Worten, was das Akustische und das Bildliche in den meisten Gedichten zusammen leisten, wird in manchen Gedichten vom Akustischen allein, in andern vom Bildlichen allein geleistet. Das Erlebnis einer Idee äußert sich bei Schiller im rhetorischen Schwung seiner Rede, bei Rilke in »Figuren«, bei Hölderlin sowohl in der Melodie wie in Bildern. Dasselbe gilt für emotionale Erlebnisse. Brentano wirkt manchmal nur durch die Melodie, Meyer nur durch das Bild, Goethe fast immer durch Bild und Klang zugleich.

'Romanzen und Bilder' (1870) und Rilkes 'Buch der Bilder' (1902), obwohl die Absicht des Dichters in beiden Fällen seinem Vermögen vorauseilte. Erst Meyers 'Gedichte' (1882) und Rilkes 'Neue Gedichte' (1907-8) enthalten wirkliche Bilder, in denen der Vorgang zum Stehen gebracht, die Erzählung zu Eis erstarrt, der Klang zu Glas geworden ist.

In der romantischen Dichtung ist der Traum eine noch zuverlässigere Garantie für eine echte Offenbarung als das Erlebnis. In Träumen enthüllt sich das Unbewußte ungestört vom wachen Verstande, und im Unbewußten liegt die Verbindung des Menschen zum All. C. F. Meyer hat noch einige Traumgedichte geschrieben, aber seine Träume sind durchweg bloße Fiktionen. Gedichte wie 'Die Lautenstimmer', 'Votivtafel', 'Der Musensaal' und sogar 'Lethe' und 'Am Himmelstor' berichten keine wirklichen Traumerlebnisse und enthalten keine Offenbarungen. Aber sie enthalten auch keine wirklichen Beobachtungen und Erkenntnisse, trotz der Schärfe der dargebotenen Bilder. Vielmehr sind es frei erfundene Situationen, die ein längst besessenes Wissen des Dichters darstellen. Meyers Träume sind also Notbehelfe, bloße Einkleidung von Situationen, die weder erlebt noch erfahren sind und deshalb weder als Erlebnisgedichte noch als Dinggedichte überzeugen könnten. Gedichte dieser Art sind verhüllte Allegorien: durch den Anflug von Humor in 'Die Lautenstimmer' wird es zugegeben. In Rilkes 'Neuen Gedichten' kommen Traumgedichte nicht vor.

Symbolistische Dichtung steht der romantischen nicht notwendig an Gefühlswert nach, nur sind es Gefühle anderer Art, oder zumindest anderen Ursprungs. In der Romantik ist Fühlen der Anfang des dichterischen Prozesses: wer nicht fühlt, erlebt nicht und kann nicht dichten. Der Symbolist dagegen muß an der Wirklichkeit arbeiten (wie Rilke immer wieder in seinen Briefen sagt), er muß sehen und verstehen, und dazu gehört ein klares Auge und ein nüchterner Sinn. Aber indem er erkennt, wird er immer tiefer in das Wesen der Dinge und zugleich in sein eigenes Innere hineingezogen, die anfangs so verläßliche Erscheinung wird geheimnisvoll, und schließlich steht er erschüttert vor dem Rätsel der Welt. Der Romantiker überflutet die Wirklichkeit mit seinem Gefühl, einem Gefühl für das Kosmische und nicht das Gegenständliche. Der Symbolist dagegen läßt die Wirklichkeit auf sich einwirken und hält ihr so lange wie möglich stand. Erst am Ende des dichterischen Prozesses, erst wenn Dichter und Ding sich völlig durchdrungen haben, zeigt er sich überwältigt und erschüttert. Das romantische Gefühl ist stetig und sanft; die Erschütterung des Symbolisten kommt plötzlich und ihm selbst unerwartet. Jenes entspringt der willigen Hingabe an die Welt; dies ist um so stärker, je länger der Dichter ihr widerstanden hat. Auch hier lassen sich die Übergänge sehr deutlich an Meyers Dichtung erkennen. In den 'Romanzen und Bildern' und selbst in den 'Gedichten' finden sich noch gefühlvolle Gedichte romantischer Art. Aber er hat diesen Ton mehr und

mehr vermieden. Sein Gedicht 'Die Fei', von einem Gemälde des Romantikers Moritz von Schwind angeregt, beginnt mit den Worten »Mondnacht und Flut«. Was darauf folgt, ist eine moralisierende Ballade. Es wäre undenkbar, daß die beseelte Landschaft von einem Romantiker so kurz abgetan, mit drei Worten aus dem Wege geräumt würde. Wie das romantische Gefühl erst allmählich ausgeschieden wird, so wird die symbolistische Erschütterung erst allmählich erzeugt. Gleichnisgedichte wie 'Eppich' oder 'Die Felswand' klingen fast teilnahmslos: hier wird nur beobachtet und erkannt. Aber schon 'Zwei Segel' verrät ein heimliches Zittern, in 'Stapfen', 'Im Spätboot' und 'Hussens Kerker' ist das Beben des Dichters offenbar, und 'Am Wassersturz' zeugt durch Ton und Thema von einer gewaltigen Erschütterung. Bei einigen dieser Gedichte ist die Form des Gleichnisses aufgegeben, aber es sind doch echt symbolistische Stücke: die Stapfen, das Boot, das »Fensterkreuz von Eisen« ('Hussens Kerker') werden von dem Dichter befragt, aber nun von dem ganzen Menschen, nicht nur von dem denkenden. Je völliger der Gegenstand erfaßt wird, um so mehr ist der ganze Mensch bewegt; und je mehr er alle seine Kräfte einsetzt, um so bedeutungsvoller wird ihm das Ding. Selbst ein Gedicht wie 'Nachtgeräusche', in dem der Dichter gewiß nicht von der Natur ergriffen ist, sondern Einzelheiten ergreift, ist keineswegs kalt. Jeder Vers gibt genau einen Sinneseindruck wieder, so daß man geradezu von einem Isolieren (wie bei chemischen Substanzen oder Krankheitserregern) sprechen kann. Und dennoch führt diese säuberliche, fast sezierende Wiedergabe des Hörbaren zum Vernehmen des Unhörbaren, der »tönenden Stille« in der Natur und im Busen des Dichters.

Staiger meint, daß der Symbolist die Stimmung nur »rettet« oder »künstlich bewahrt«, indem er sich hütet, seine Symbole zu deuten. Ich kann es nicht zugeben. Mörikes 'Auf eine Lampe' und Meyers 'Am Wassersturz' deuten ihren Gegenstand, und Rilkes 'Archaïscher Torso' stellt zumindest den Bezug zum Menschen ausdrücklich fest. Die Gedichte verlieren dadurch nichts an Stimmung. Freilich wäre es besser, das Wort Stimmung weder von romantischer noch von symbolistischer Dichtung zu gebrauchen, sondern nur von impressionistischer. Stimmung, so darf man definieren, ist eine leichte und flüchtige Bewegung der Seele, meist von außen hervorgerufen. Sie ist wie das Kräuseln eines stillen Wassers durch einen sanften Windstoß. Sie kommt und geht ohne das Zutun des Menschen. Wir sind heiter oder trübe gestimmt und wissen kaum warum. Gewiß, die Sprache erlaubt, bei jedem Gedicht von Stimmung zu sprechen, das irgendwie eine Bewegung des Dichters verrät und den Leser bewegt. Aber wenn man das Wort in so weitem Sinne gebraucht, kann man sich kaum verständigen. Stimmung ist ein Hauch, ein Zustand der Oberfläche, der über die Vorgänge in der Tiefe nichts aussagt. In Liliencrons 'Märztag' ist die Stimmung bloß von außen herangeweht, in Mörikes 'Verborgenheit' ist sie Zeichen einer dauernden

Bewegung der Seele, und in Rilkes 'Lied vom Meer' entspringt sie einer Erschütterung.

Aber Staiger glaubt ja, daß symbolistische Dichtung überhaupt künstlich sei, daß sie den Bezug zwischen Innen und Außen »kunstvoll-künstlich« herstelle. Auch hier ist ein wirklicher Unterschied von der Romantik angedeutet, aber auch hier muß ich mich gegen den Wortlaut der Behauptung wehren. Daß symbolistische Dichtung echte Einsichten gewährt, die einem echten Verhältnis von Mensch und Ding entspringen, hoffe ich gezeigt zu haben[18]). Und daß solche Einsichten von echten Erschütterungen begleitet sind, scheinen Gedichte wie Rilkes 'Römische Campagna', 'Spätherbst in Venedig' und 'Corrida' zu beweisen. Wo der Unterschied liegt, darauf deutet Staigers Satz, daß die Symbolisten »vom Leben getrennt und innerlich wahrhaft abgeschieden sind«. Bedenkt man Meyers und Rilkes eigene Aussagen, so hieße es vielleicht richtiger, daß sie den Tod ins Leben aufgenommen haben und erst im ständigen Bewußtsein des Todes wahrhaft leben. So, glaube ich, ist Meyers 'Chor der Toten' zu verstehen, und so Rilkes 'Pont du Carrousel'. Rilke bezeichnet die Überlegenheit des Blinden, der unbeweglich im Gewühl irrender Menschen steht, indem er ihn »das Ding, das immer gleiche«, und den »Eingang in die Unterwelt« nennt. Dinge sind bei Rilke (und schon in Mörikes 'Auf eine Lampe') das Bleibende, das die Vergänglichkeit überdauert. Ein Ding Sein bedeutet also, den Tod in sich aufgenommen haben. Leben und Tod zusammen machen das Ding. Deswegen begegnet der Dichter, der den Erscheinungen des Lebens auf den Grund geht, immer wieder dem Tod, und diese Begegnung drückt sich im Gedicht als Erschütterung aus.

Eine Reihe der erwähnten Beispiele symbolistischer Dichtung behandelt Artefakte. Diese Vorliebe für Kunstgegenstände ist schon oft bemerkt worden. Manche haben sie als Preziösität, Ästhetizismus oder Lebensferne gedeutet. Es ist gewiß kein Zufall, daß das erste vollendete symbolistische Gedicht in deutscher Sprache, Mörikes 'Auf eine Lampe', ein Werk der menschlichen Hand beschreibt, aber die Tatsache verlangt nicht notwendig den Schluß, daß Symbolismus etwas Künstliches ist. Artefakte sind nach einem Plan gemacht, von Menschen nach ihrer Einsicht und ihrem Geschmack ersonnen. Weil in ihnen schon einmal »die Vernunft vorangegangen« ist, lassen sie sich leichter erkennen als Dinge in der Natur und geben dem Betrachter williger Auskunft über sich und ihn. Aber das ist nur eine Frage der Übung und des dichterischen Könnens. Im Grunde ist kein Unterschied zwischen Gedichten über natürliche Gegenstände und über Artefakte. Rilkes Gedichte über Blumen, Landschaften, Tiere und Menschen, und die

---

[18]) Vgl. auch Bernhard Blume, 'Ding und Ich in Rilkes 'Neuen Gedichten'', Modern Language Notes LXVII (1952), 217–224.

neueren Gedichte über Bäume und Vögel, die Sommerfeld in seiner Anthologie zusammengestellt hat, erfassen ihre Gegenstände mit vollendeter Sicherheit. Viele sind schon berühmt geworden als klassische Beispiele dichterischer Einfühlung.

Es soll nur eben angedeutet werden, wie der Symbolismus auch die übrigen Kennzeichen der Erlebnisdichtung in ihr Gegenteil verkehrt hat. Die Natur wird entschleiert, visuelle Eindrücke sind weit wichtiger als akustische, und in der Technik der Sprachbehandlung wird die Melodie ersetzt durch die Textur, ein aufs feinste berechnetes Gewebe von Alliterationen, Assonanzen und anderen lautlichen Anklängen. Die Entschleierung der Natur zeigt sich zum Beispiel darin, daß die frühen Fassungen von Meyers Gedichten oft Abend- oder Nachtlandschaften beschreiben, während die entsprechenden endgültigen Fassungen ins helle Sonnenlicht getaucht sind ('Firnelicht', 'Himmelsnähe', 'Das Seelchen'). Diese Entschleierung ist die notwendige Folge einer Auffassung, die nicht mehr an das »Rätsel der unsterblichen Sphinx« (Hebbel), an ein göttliches Geheimnis in der Natur glaubt. Was den Mangel des Akustischen betrifft, so hat Meyer zwar noch ein paar akustische Symbole (Nachtgeräusche, Wasserfall, Flöte), aber die visuellen überwiegen bei weitem. Die fast tödliche Stille vieler Rilkescher Gedichte habe ich anderwärts zu deuten versucht[19]). Das Fehlen der Melodie ist schon beim jungen Meyer deutlich. Er liebt sehr harte Trochäen oder die streng metrischen jambischen Reimpaare von 'Huttens letzte Tage'. Dazu kamen später die ihm eigentümlichsten Verse, ungereimte Jamben mit häufigem Zeilensprung, die, wie schon Spitteler bemerkte[20]), ihre Wirkung ohne jeden Klang erzielen. 'Der Kamerad', 'Der Blutstropfen', 'Der tote Achill' sind gesprochene Gedichte; »Das Seelchen« ist geflüstert. Rilkes Verse vom 'Stundenbuch' bis zu den 'Neuen Gedichten' sind vorwiegend streng metrisch, und auch die metrisch unregelmäßigen haben keine Melodie. Bei Eichendorff kann man gar nicht von Unregelmäßigkeiten sprechen, denn man hört das Wogen einer Melodie, nicht Versfüße von verschiedener Art und Länge. Bei Rilke dagegen ist man sich immer einer metrischen Norm bewußt, so daß jede Abweichung von der Norm als zweckhaft empfunden wird. Seine Inversionen, Kürzungen und Dehnungen der Versfüße dienen der Darstellung des Gegenstandes, der Betonung, dem Sinn. Es besteht also kein prinzipieller Unterschied zwischen Gedichten wie 'Gott im Mittelalter' (wo die vollkommen regelmäßigen Trochäen den stetigen Takt einer Uhr wiedergeben), 'Der Abenteuerer' (regelmäßig), 'Der Alchimist' (eine einzige Inversion), 'Corrida' (eine einzige Extrasilbe), und andrerseits metrisch unregelmäßigen Ge-

[19]) H. Henel, 'Rilkes Corrida', Monatshefte (Wisconsin) XLV (1953), 437, Anm. 3.

[20]) Carl Spitteler, 'Conrad Ferdinand Meyers Gedichte', in: 'Gesammelte Werke', hrsg. von Werner Stauffacher, Zürich 1947, Band VII, S. 494.

dichten wie 'Ein Doge' oder 'Der Platz'. Sowohl das Gleichmaß wie seine auffällige Durchbrechung dient der Auseinandersetzung des Dichters mit seinem Gegenstand. Rilkes Behandlung des Metrums entspricht seiner Behandlung ganzer Verse, Strophen und Gedichtformen, denn auch hier finden sich Dehnungen und Kürzungen, und neben regelmäßigen Sonetten bildet er verkürzte, erweiterte und sogar invertierte (in 'Der Platz' steht das Sestet vor der Oktave). Der Unterschied zwischen Eichendorff und Rilke ist nicht leicht auf eine Formel zu bringen. Der Gegensatz »Singen« und »Sprechen« trifft nicht das Richtige, denn schon den pulsenden Versen von 'Corrida' wird das Wort »Sprechen« nicht gerecht, und erst recht nicht den Synkopen des 'Papageienparks' oder dem atemlosen Eifer so überströmender und sich überstürzender Gedichte wie 'Delphine' oder 'Der Pavillon'. Am besten paßt wohl »melodisch« und »rhythmisch«. Gesang hat Melodie, Sprache Rhythmus, aber nur die Sprache des Dichters, die den Gegenstand zugleich erfaßt und verwandelt. Und eben diesem doppelten Zweck dient auch die farbenprächtige Textur von Rilkes Versen. Ein Zitat aus dem 'Stundenbuch' möge es zeigen:

Die Könige der Welt sind alt
Und werden keine Erben haben.
Die Söhne sterben schon als Knaben,
Und ihre bleichen Töchter gaben
Die kranken Kronen der Gewalt.

Und wenn man Gedichte wie die 'Delphine' oder den 'Papageienpark' liest, möchte man glauben, die deutsche Sprache bestehe überhaupt nur aus reimenden, assonierenden oder doppelt alliterierenden Wörtern. In dieser Fülle von Klang und Farbe liegt der eigentliche Ersatz für die romantische Melodie. Der Sinn der Erscheinung ist klar. Der Dichter, der nicht von der großen Natur ergriffen ist, sondern Einzelheiten ergreift, geht ihnen auch sprachlich nach. Er gibt jedem Fleck seines Bildes die ihm gehörende Farbe, aber er schafft zugleich ein Gewebe, worin das Gegenständliche als Muster erscheint.

Freilich geht der phantastische lautliche Schmuck, den Rilke manchen seiner 'Neuen Gedichte' mitgibt, bereits über das hinaus, was vom Gegenstand erfordert oder ihm angemessen ist. Eine Zeitenwende bereitet sich vor, der Expressionismus steht schon an der Schwelle. Die Sprache beginnt selbstherrlich zu werden, das Werkzeug der Darstellung dringt in den darzustellenden Gegenstand ein und modifiziert ihn, noch bevor der Mensch zu seiner Erkenntnis gelangt. Der Vorgang entspricht dem in der modernen Physik, wo das beobachtete Phänomen mehr und mehr erst durch die Mittel der Beobachtung hervorgerufen wird; und die weitere Entwicklung der Lyrik nach Rilke läßt sich mit der abstrakten Kunst vergleichen, indem nämlich

die Sprache nicht nur Werkzeug ist, sondern selbst zum Gegenstand der Dichtung wird. Diese Entwicklung ist vor kurzem in zwei glänzenden Aufsätzen beschrieben worden, von Ronald Peacock und Wilhelm Emrich[21]). Sie führen die Linie fort, die wir durch die sechzig Jahre vor den 'Neuen Gedichten' gezogen haben. Peacock nennt die Jahre 1901–1911 entscheidend für den Wandel in der Physik, 1907–1912 für die bildende Kunst, 1910–1917 für die Dichtung. Und Emrich spricht von »jener großen Kunstrevolution, die sich um 1910 abspielte und damals sowohl die Formen der abstrakten Malerei und modernen atonalen Musik als auch die rätselhaft hieroglyphische Dichtung und hermetische Bilderwelt eines Georg Trakl, Franz Kafka und der späten Lyrik Rainer Maria Rilkes hervorrief«. Werner Heisenberg hat dargestellt, wie die Naturwissenschaft einst auszog, die objektive Wirklichkeit zu erfassen, Ungenauigkeiten der Wahrnehmung auszuschließen, und den subjektiven Deutungen der Dichter und Denker für immer den Boden zu entziehen; wie sie aber, indem sie ein immer genaueres Bild der Welt zu zeichnen sucht, »nicht mehr von der Welt [handelt], die sich uns unmittelbar darbietet, sondern von einem dunklen Hintergrund dieser Welt, den wir durch unsere Experimente ans Licht bringen«. Und er folgert: »Diese objektive Welt wird also doch gewissermaßen erst durch unseren tätigen Eingriff, durch die verfeinerte Technik des Beobachtens hervorgebracht[22])«. Peacock verfolgt die parallele Entwicklung vom Realismus zur Abstraktion in der Kunst. Der Realist wollte so objektiv sein wie möglich, er wollte die Dinge beschreiben, wie sie wirklich sind, unentstellt von Phantasie oder Vorurteil. Erst im Verlaufe seiner Bemühungen stellte sich heraus, daß der Künstler die Natur nur kennt, insofern er sie entdeckt und darstellt, daß er also nicht wirklich in den Besitz der Wirklichkeit gelangt, sondern eines vielfältigen Systems von ihm ersonnener bildlicher Darstellungen. Indem nun erkannt wurde, daß noch die realistischste Beschreibung dem Geist des Beobachters ebensoviel verdankt wie dem Gegenstand, wurde das Kantische Vorangehen der Vernunft, das Etwas in die Natur Hineinlegen, zum bewußt gehandhabten Prinzip der Kunst. Das ist die Stufe des Symbolismus. Aber auch dabei konnte der Künstler nicht stehenbleiben. Er besann sich, daß es ihm möglich ist, auch nicht-imitative Bilder zu schaffen. Der Geist kann Zeichen erfinden, die (wie in Kafkas Romanen) der Begegnung mit der Wirklichkeit wenig oder nichts verdanken und dennoch Zusammenhang und Bedeutung haben. »Die Künstler«, schreibt Emrich, »scheinen sich

---

[21]) Ronald Peacock, 'Abstraction and Reality in Modern Science, Art and Poetry', in: 'Literature and Science', Oxford 1955, S. 324–330. Wilhelm Emrich, 'Die Literaturrevolution und die moderne Gesellschaft', Akzente, Jahrgang 1956, S. 173–191.

[22]) Werner Heisenberg, 'Die Goethesche und die Newtonsche Farbenlehre im Lichte der modernen Physik', Geist der Zeit XIX (1941), 270.

plötzlich außerhalb aller gewohnten raum-zeitlichen und geistigen Beziehungsordnungen zu stellen, das 'Gesehene unserer Augen, das Gehörte unserer Ohren' zu verlassen, sich 'ganz ins Entgegengesetzte' zu wenden und 'Worte' zu schreiben, die sie, wie Rilke sagt, selbst 'nicht mehr meinen'«. Nur das Wort »plötzlich« möchte ich bestreiten. Kafkas 'Amerika' (um 1913) bezeichnet genau die Stelle des Übergangs vom Symbolismus zur Abstraktion. Amerika ist Symbol für das Unbekannte, die unbegrenzten Möglichkeiten, das Abenteuer; und der Auswanderer ist der Fremde, Schutzlose, Verständnislose und Unverstandene überhaupt. Aber der Dichter gibt sich keine Mühe mehr, auch nur die einfachsten Tatsachen festzustellen: seine Freiheitsstatue hat ein Schwert statt der Fackel in der Hand. Als Beschreibung des wirklichen Amerika ist der Roman eine Groteske. Das Wort »Amerika« ist hingeschrieben, aber »nicht mehr gemeint«. Die Folgerung war notwendig: auf das Gespräch mit der Wirklichkeit verzichten und eine Welt schaffen, die wie Kafkas 'Schloß' überall und nirgends zu finden ist. Abstraktion in der Dichtung bedeutet den Verzicht auf das bestätigende Experiment an der Außenwelt zugunsten äußerster Präzision in der Darstellung der Innenwelt. Wer sich erinnert, wie oft C. F. Meyer vergeblich gerungen hat, sich an einem realen Gegenstand oder einer historischen Persönlichkeit (etwa Michelangelo) zu erkennen und darzustellen, versteht, daß dies nicht nur Verlust bedeutet, sondern auch Gewinn.

Rilke ging nicht ganz den gleichen Weg. Er hat den Expressionismus mit vorbereitet und ihm sprachliche Mittel geschaffen, er hat das Fragwürdige des Daseins empfunden und »das Schwindende« an den Dingen erkannt, aber er gehört weder zu den Expressionisten, noch zu den Nihilisten, noch zur abstrakten Kunst. Er ist nicht subjektiv wie der Expressionist, der im Ringen nach Ausdruck seinen Gegenstand entstellen darf bis zur Groteske. Aber er ist auch nicht objektiv im Sinne der abstrakten Kunst, welche Qualitäten von den Gegenständen löst und als bloße Zeichen handhabt, wie etwa Trakl die Farben. Sein Respekt vor den Dingen ist eher größer als geringer geworden in seiner letzten Periode, nur hat sich ihm der Begriff des Dinges selbst gewandelt. Und zwar in zweifacher Weise. Noch immer sind die Dinge das Beständige und Verläßliche, aber nun nicht mehr, weil sie zur bestimmten Stunde und am bestimmten Ort gesehen wurden und also wirklich da waren, sondern weil sie den Tod in sich enthalten und deshalb einer weiteren Welt, dem »anderen Bezug«, mit angehören. Aber die Dinge sind auch das Unfertige und Erlösungsbedürftige, sie wollen übersetzt, ins Unsichtbare verwandelt, gesagt werden – gesagt »so wie selber die Dinge niemals innig meinten zu sein« (Neunte Elegie). Was Heisenberg von der modernen Physik berichtet, nämlich daß die verfeinerte Technik des Beobachtens den dunklen Hintergrund der empirischen Welt aufdecke, darf auch von Rilkes Spätwerk gelten. Immer wieder spricht er von den Dingen und erklärt, der

Mensch müsse sich an ihnen orientieren und von ihnen lernen ('Winterliche Stanzen', 'Es winkt zu Fühlung', 'An Hölderlin'). Nur werden sie jetzt nicht mehr befragt nach dem, was sie sind und was der Mensch ist, sondern nach dem »Bestehenden« (in Rilkes doppeldeutigem Gebrauch des Wortes), also nach dem, was sich an ihnen erkennen und erfühlen läßt und wahr bleibt noch jenseits aller empirischen Bezüge (»Durch den sich Vögel werfen«). Solche Dinge sind nicht mehr Symbole, denn es gibt nichts außer ihnen, was sie stellvertretend bedeuten können. Sie selbst sind das Absolute, oder vielmehr, das Absolute ist in ihnen, oder kann in ihnen erkannt und durch sie gesagt werden. So spricht auch Rilke manchmal nicht mehr von den Dingen, sondern von dem Ding, das er schaffen will und worin seine gesamte Existenz und seine gesamte Welterfahrung zusammengerafft werden soll ('Die spanische Trilogie I'). Eine zugleich Kantische und mystische Vorstellung: Kantisch, weil das Hiesige, die Sinnenwelt, der einzige Gegenstand des Erkennens bleibt; mystisch, weil dennoch das Ding an sich erkannt werden soll, und weil der Mensch mit dem erkannten Ding in eins zusammenfällt. Der »Schwindendste« macht das »Schwindende« säglich und verschmilzt mit ihm in das bleibende Wort.

Ob diese Vorstellungen als Philosophie bestehen können, steht hier nicht zur Diskussion. Gewiß ist, daß der Glaube an die Absolutheit der Dinge Rilkes späte Dichtung ebenso bestimmt wie die Überzeugung von ihrer Nichtigkeit die abstrakte Dichtung. Denn während der Expressionismus den Gegenstand verzerrt, der Surrealismus ihn zerreißt und zerstreut, und die abstrakte Kunst ihn völlig aufhebt und durch geometrische Figuren oder Klangkonfigurationen ersetzt, bleibt Rilke bis zuletzt den Dingen getreu. Aber während die Abstrakten sich die Präzision Kafkas und nicht den sprachlichen Leichtsinn der Expressionisten zum Vorbild nehmen, sieht sich Rilke genötigt, die Sprache bis an die Grenze ihrer Möglichkeiten, bis zur Vieldeutigkeit und Dunkelheit zu drängen. Er mußte sich eine Sprache schaffen, die das Gewohnte und Vertraute an den Dingen bezeichnet und zugleich das noch nie Erkannte. Die Übereinstimmung von Ding und Sprache, schon im täglichen Umgang keineswegs fraglos, ist für den modernen Dichter so problematisch, daß er nicht beide zugleich unangetastet lassen kann. Nur mit dieser Einschränkung blieben die Dinge für Rilke säglich.

Heine und der Kölner Dom

Von Eberhard Galley (Düsseldorf)

Heinrich Heines erste Deutschlandfahrt nach dreizehnjährigem freiwilligem Exil in Paris im Herbst 1843 führte ihn über Köln. Den Eindruck, den die Stadt und der Dom auf ihn machten, hat er kurz darauf in seinem epischen Reisebild 'Deutschland. Ein Wintermärchen' geschildert[1]). Auf seinem nächtlichen Gang durch die Straßen Kölns steht er vor dem Dom:

Doch siehe! dort im Mondenschein
Den kolossalen Gesellen!
Er ragt verteufelt schwarz empor,
Das ist der Dom von Köllen.

Er sollte des Geistes Bastille sein,
Und die listigen Römlinge dachten:
»In diesem Riesenkerker wird
Die deutsche Vernunft verschmachten!«

Da kam der Luther, und er hat
Sein großes »Halt!« gesprochen –
Seit jenem Tage blieb der Bau
Des Domes unterbrochen.

Er ward nicht vollendet – und das ist gut.
Denn eben die Nichtvollendung
Macht ihn zum Denkmal von Deutschlands Kraft
Und protestantischer Sendung.

Ihr armen Schelme vom Domverein,
Ihr wollt mit schwachen Händen
Fortsetzen das unterbrochene Werk
Und die alte Zwingburg vollenden!

O törichter Wahn! Vergebens wird
Geschüttelt der Klingelbeutel,
Gebettelt bei Ketzern und Juden sogar;
Ist alles fruchtlos und eitel.

[1]) Heine, Sämtl. Werke, hrsg. v. Walzel, Leipzig 1910/15. Bd. 2, S. 288/89.

Vergebens wird der große Franz Liszt
Zum Besten des Doms musizieren,
Und ein talentvoller König wird
Vergebens deklamieren!

Er wird nicht vollendet, der Köllner Dom,
Obgleich die Narren in Schwaben
Zu seinem Fortbau ein ganzes Schiff
Voll Steine gesendet haben.

Er wird nicht vollendet, trotz allem Geschrei
Der Raben und der Eulen,
Die, altertümlich gesinnt, so gern
In hohen Kirchtürmen weilen.

Ja, kommen wird die Zeit sogar,
Wo man, statt ihn zu vollenden,
Die innern Räume zu einem Stall
Für Pferde wird verwenden.

Diese bitteren und, man kann wohl sagen böswillig einseitigen Verse sind eine der vielen Stellen in Heines Werk, die immer wieder Anstoß erregt und auch eine verständliche Abneigung gegen den Dichter und sein Werk erzeugt haben. Doch wird man weder dem Dichter noch dem Menschen Heine gerecht, wenn man dergleichen Spötteleien aus dem Werkzusammenhang löst und sie als eindeutige Zeugnisse des Charakters dieses vielumstrittenen Dichters nimmt.

Die Verse Heines im 'Wintermärchen' sprechen von dem gerade begonnenen Bau zur Vollendung des Kölner Doms. Nach einer Pause von fast drei Jahrhunderten hatte sich seit den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts der Gedanke der Vollendung des Dombaus am Geist der Romantik entzündet. Gerade die Verwahrlosung des Kircheninneren in der Zeit der französischen Besatzung, während der er tatsächlich zeitweise als Futtermagazin benutzt wurde, hatte weite Kreise für diesen Plan erwärmt. Als Friedrich Wilhelm IV., der schon früher sein Interesse an dem Bau gezeigt hatte, 1840 den Thron bestieg, erhofften die Fürsprecher des Plans seine maßgebliche Unterstützung zur Vollendung des Doms, ohne die die ungeheuren Kosten nie aufgebracht werden konnten. Doch ebenso wichtig erschien die tatkräftige Beteiligung weiter Kreise der Bevölkerung nicht nur Kölns, sondern ganz Deutschlands. 1842 wurde zu diesem Zweck in Köln der Dombauverein gegründet und nahm die Organisation und Leitung des Wiederaufbaus, wie auch die Werbung dafür in die Hand. Schon sehr bald bildeten sich in vielen Städten Deutschlands Hilfsvereine, die ihr Scherflein zur Fertigstellung des Bauwerks beitragen wollten.

Es waren durchaus verschiedene Tendenzen, die sich zu diesem großen

Werk vereinigten. Der Gedanke, den Torso des Kölner Doms, der größten katholischen Kirche Norddeutschlands, fertigzustellen, und darin die Macht der Kirche zu symbolisieren, die gerade den jahrelangen Kampf des preußischen Staates gegen den Kölner Erzbischof erlebte, spielte besonders im Rheinland eine große Rolle. Hinzu kam, daß von der Romantik die gotische Kunst wiederentdeckt war, die im Kölner Dom eines ihrer gewaltigsten Denkmäler in Deutschland hatte. Einer der entscheidendsten Vorkämpfer für die Vollendung des Doms war Sulpiz Boisserèe, bekannt als Sammler mittelalterlicher Kunst. Er trug durch die Herausgabe der alten Dombaupläne und durch seine tätige Mitarbeit in der Bauleitung wesentlich zur Fertigstellung des Doms bei. Und schließlich vereinigte man sich zu diesem gemeinsamen Projekt als einem Symbol der Einheit des deutschen Volks und der deutschen Kraft über alle kleinstaatlichen Grenzen hinweg. Alle die Deutschen, deren politische Hoffnungen durch die Zerrissenheit des Vaterlands noch unerfüllbar schienen, sahen in diesem Bau des Kölner Doms, der durch die Mithilfe aller Deutschen vollendet werden sollte, das Symbol ihres Strebens und Hoffens auf die gesamtdeutsche Einheit.

So ist es verständlich, daß sich ebenfalls unter den Deutschen im Ausland Hilfsvereine des Dombauvereins bildeten, die ausdrücklich Ausländer ausschlossen. Auch in Paris wurde unter den Tausenden dort lebenden Deutschen für die Bildung eines Hilfsvereins geworben. Der vom 6. März 1842 datierte Aufruf[2]) hierzu ist unterzeichnet von dem politischen Publizisten Jakob Venedey, von Heinrich Heine, dem Buchhändler und Verleger Avenarius, dem Maler Ludwig Winterstetten und dem Schriftsteller August Ludwig Rochau. Am 22. Juni 1842 kann der Pariser Zweigverein mit 48 Mitgliedern gegründet werden. Von der Versammlung wird der Kölner Architekt Gau, der eine wichtige Stellung in der städtischen Bauleitung von Paris innehatte, zum Präsidenten des Hilfsvereins gewählt. Heinrich Heine wird Vizepräsident und Venedey Schriftführer. Die Sammlung für den Ausbau des Kölner Doms erbringt 950 Francs, die einige Zeit später dem Kölner Schatzmeister überbracht werden können. Nach den Akten des Kölner Dombauarchivs[3]) stifteten die eigentlichen Wortführer, also Venedey, Heine, Avenarius und Rochau, je 20 Francs gegenüber dem Mindestsatz von 3 Francs der meisten Mitglieder.

Was veranlaßte Heinrich Heine, diese führende Stellung in dem Pariser Zweig des Kölner Dombauvereins einzunehmen, und wie kommt derselbe Heine knapp anderthalb Jahre später zu der scharfen Ablehnung der Be-

[2]) Original in der Heine-Sammlung der Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf.

[3]) Für die freundlich gestattete Einsichtnahme in die Akten des Dombauarchivs und die Mithilfe danke ich Herrn Dr. Rode auch hier herzlich.

strebungen und Bemühungen des Vereins in 'Deutschland. Ein Wintermärchen'? In den heute noch vorhandenen Briefen Heinrich Heines aus den entscheidenden Jahren 1842–44 und in seinem Werk findet sich merkwürdigerweise keine Andeutung auf seine Mitgliedschaft im Dombauverein. Und doch lassen sich aus seinem Schaffen genügend Hinweise geben, um diese Inkonsequenz, diese »Charakterlosigkeit« Heines verständlich zu machen.

Einmal besitzt Heine im Gegensatz zu dem größten Teil seiner politischen Gesinnungsgenossen ein echtes Verständnis für die Eigenart und den Eigenwert des Mittelalters und seiner Kunst. In 'Religion und Philosophie in Deutschland' aus dem Jahre 1835 schreibt er z. B.[4]): »Das ganze System von Symbolen, die sich ausgesprochen in der Kunst und im Leben des Mittelalters, wird zu allen Zeiten die Bewunderung der Dichter erregen. In der Tat, welche kolossale Konsequenz in der christlichen Kunst, namentlich in der Architektur! Diese gotischen Dome, wie stehen sie im Einklang mit dem Kultus, und wie offenbart sich in ihnen die Idee der Kirche selber! Alles strebt da empor, alles transsubstanziiert sich: der Stein sproßt aus in Ästen und Laubwerk und wird Baum, die Frucht des Weinstocks und der Ähre wird Blut und Fleisch, der Mensch wird Gott, Gott wird reiner Geist.« Der Dichter »des letzten freien Waldlieds der Romantik« fühlte sich angesprochen von der Kunst des gotischen Doms in Köln und hatte aus diesem Grunde Verständnis für den Wunsch nach Vollendung des unfertigen Bauwerks.

Als nun Anfang der vierziger Jahre die Bestrebungen in Köln zur Gründung des Dombauvereins geführt hatten, gelang es der Initiative Venedeys, auch in Paris einen Hilfsverein ins Leben zu rufen und Heine zur aktiven Mitarbeit zu gewinnen. Jakob Venedey, 1805 in Köln geboren, hatte sich in seiner Heimatstadt durch eine Publikation gegen die staatlichen Schwurgerichte mißliebig gemacht und wurde 1832 wegen Beteiligung am Hambacher Fest gefangengesetzt. Nach abenteuerlicher Flucht war er schließlich über Straßburg 1834 nach Paris gekommen, an den Zufluchtsort so vieler deutscher politischer Emigranten. Hier lernte er sehr bald Heine kennen und trat auch in freundschaftliche Beziehungen zu ihm, die allerdings verschiedentlich durch gegenseitiges Mißverstehen getrübt wurden. Besonders die Auseinandersetzungen, in die Heine durch seine Schrift gegen Börne verwickelt wurde, brachte manche Verstimmung zwischen beiden. Gerade in dieser Zeit beginnt in Köln der Dombauverein seine Tätigkeit. Auch Venedey beteiligte sich durch eine Broschüre 'Der Dom zu Köln', die 1842 in Konstanz erschien, an der Werbung für den Ausbau des Doms. Jedoch ist für ihn der Dom und seine Vollendung einzig ein politisches Symbol. Er

[4]) Heine, Werke (s. o.) Bd. 7 S. 202/3.

fordert: »Der Dom zu Köln sei der Grenzwachtturm Deutschlands, und sooft der Feind droht, rufe seine Sturmglocke die Menschen deutscher Art zusammen. Er sei Deutschlands Reichsbannerträger, und sooft und solange innere Zwietracht an dem Marke deutscher Kraft nagt, erinnere die deutsche Fahne, die des Domes Spitze ziert, daß dies Riesenwerk eine Ruine blieb, weil der Geist der Zwietracht Deutschlands Kraft zersplittert hatte, daß ein Wunder der Ruine neues Leben gab, sie verjüngte und bis zu den Wolken erhob, und daß dies Wunder der Gedanke der Einheit, das wiedererwachte Bewußtsein des deutschen Gemeinsinnes, die Hoffnung auf ein einiges gesamtes und geordnetes deutsche Vaterland war.« Aus diesen Sätzen fühlt man auch die politische Spannung heraus, die Anfang der vierziger Jahre durch zahlreiche lautgeäußerte Wünsche der Franzosen auf Annexion des linken Rheinufers entstanden war. Diese Spannungen erregten gerade die deutschen Emigranten in Paris sehr. Sie liebten ihr deutsches Vaterland, obwohl darin für sie als liberale Kämpfer kein Platz war, und aus dem eine mächtige Reaktion sie vertrieben hatte. Andererseits fühlten sie aber auch tiefe Dankbarkeit gegen ihr Gastland, das auf dem Wege zu einer liberalen Demokratie war, wie sie ihnen als Ziel vorgeschwebt hatte. Venedey war einer der Wortführer der Kreise, die trotz Emigration auf jeden Fall zu Deutschland halten wollten, falls es zum Konflikt kommen sollte. Darum sieht er in der gemeinschaftlichen Arbeit aller Deutschen für den Aufbau des Kölner Doms eine politische Demonstration gegen derartige Drohungen aus dem Ausland. So sollte der Dombau alle Deutschen zu diesem Werk zusammenführen – ein erster Schritt auf dem Wege zur politischen Einheit, einer Einheit, die aus dem Volke geboren werden müßte als dem legitimen Träger der Macht, dem Verteidiger des Anspruchs auf gleiches Recht für alle.

Ein Exemplar seiner Schrift mit handschriftlicher Widmung schickte Venedey an Heine. Er schreibt dazu[5]):

Paris den 28. Febr. 1842.

Lieber Heine.

Wenn Sie den Dom zu Cöln mit fertigbauen helfen wollen, so schreiben Sie mir. Es bildet sich in diesem Augenblick ein provisorischer Ausschuß eines hiesigen Hilfsvereins zum Dombau, u. ich glaube, daß es der Sache nützen u. Ihnen nicht schaden würde, wenn Ihr Name dabei mitgenannt würde. Schreiben Sie mir daher, ob Sie mit an dem großen Werk bauen wollen.

Ihr ergebener
J. Venedey
Rue des S.' Pères 26

Gegen den Strom schwimmen, ist Unsinn; aber ihn ins rechte Bett einlenken, oft nicht so schwer. Das Rheinlied hat den hohen Herren nicht genügt, thuen

[5]) Das Widmungsexemplar und der Brief Venedeys befinden sich in der Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf.

wir das Unserige, daß auch die Spekulation auf den Dom für Deutschland wo möglich eine andere Bedeutung, als die beabsichtigte, erhält.

Die Argumente Venedeys scheinen Heine zunächst zugesagt zu haben. Der Kampf für die Freiheit und für das Recht des Bürgers, für eine echte Volksregierung und damit auch für Befreiung von staatlicher Bevormundung z. B. durch die Zensur bestimmen ja auch in seiner 'Winterreise' seine Haltung. Wie Venedey mag Heine zunächst die Teilnahme am Ausbau des Kölner Doms als politische Willenskundgebung des gesamten deutschen Volkes angesehen haben. Venedey schreibt am 17. März 1842 an den Kölner Dombauverein zusammen mit der Nachricht von der beabsichtigten Gründung des Pariser Hilfsvereins[6]): »Der Geist des einigen Deutschlands, der im Dombau sich zu bekunden strebt, regt sich in den im Ausland lebenden Deutschen gewiß ebenso lebendig wie in unseren glücklicheren Brüdern im Vaterland.«

Das Interesse Heines am Ausbau des Kölner Doms läßt sich auch in einem seiner Gedichte aus dieser Zeit erspüren. Am 17. Februar 1842 schickt er an seinen Verleger Campe das Gedicht 'Bei des Nachtwächters Ankunft in Paris', das kurz vorher in der Leipziger 'Eleganten Welt' die Zensur nicht passiert hatte und das darum zunächst nur als Flugblatt erscheinen konnte. In seiner ursprünglichen Fassung heißt es[7]):

Nachtwächter mit langen Fortschrittsbeinen,
Du kommst so verstört hierhergerannt!
Wie geht es daheim den lieben Meinen?
Ist schon befreit das Vaterland?

»Vortrefflich geht es! Der Freiheit Segen
Er reift im wohlgehüteten Haus,
Und ruhig und sicher, auf stillen Wegen,
Entwickelt sich Deutschland von innen heraus.«

»Nicht oberflächlich wie Frankreich blüht es,
Wo Freiheit das äußere Leben bewegt –
Nur in der Tiefe des Gemütes
Ein deutscher Mann die Freiheit trägt.«

»Der freie Rhein, der Brutus der Flüsse,
Er wird uns nimmermehr geraubt:
Die Schweizer binden ihm die Füße,
Die Holländer halten fest sein Haupt.«

»Der Köllner Dom, des Glaubens Freude,
Ein edler König baut ihn aus; –

[6]) Aus den Akten des Pariser Hilfsvereins im Dombauarchiv Köln.
[7]) Original in der Heine-Sammlung der Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf.

Das ist kein modernes Chastengebäude,
Kein sündiges Deputiertenhaus.«

»Bald wird das vereinigte Volk der Germanen
Umschlingen dasselbe Bruderband,
Dieselbe Linie von Douanen; –
Die Zöllner reichen sich zärtlich die Hand.«

»Auch eine Flotte will Gott uns bescheeren;
Die patriotische Überkraft
Wird rüstig rudern auf deutschen Galeeren; –
Die Festungsstrafe wird abgeschafft.«

»Der Frühling knospet, es platzen die Schoten,
Wir atmen frei in der freien Natur!
Und wird uns der ganze Verlag verboten
Verschwindet am Ende von selbst die Censur.«

Franz Dingelstedt hatte im Sommer 1841 bei Campe in Hamburg seine 'Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters' veröffentlicht und war im Herbst darauf als freier Mitarbeiter der von Cotta in Augsburg herausgegebenen 'Allgemeinen Zeitung' nach Paris gegangen. Hier trat er mit Heine in einen regen freundschaftlichen Verkehr. Auf Grund von Dingelstedts Gedichten und den 'Unpolitischen Liedern' von Hoffmann von Fallersleben war im Dezember 1841 die gesamte auch zukünftige Verlagsproduktion von Hoffmann und Campe für Preußen verboten worden, ein Verbot, das dem Verlag schwer zu schaffen machte und erst anderthalb Jahre später nach dem Brand von Hamburg durch einen Gnadenakt des Königs aufgehoben wurde.

Trotz aller Satire Heines in diesem Gedicht gegen die Surrogate des Freiheitsstrebens der Deutschen klingt in dem uns hier besonders interessierenden fünften Vers keine Ablehnung des Ausbaus des Kölner Doms heraus. Die Bezeichnung »edler König« für Friedrich Wilhelm IV. ist noch nicht bitter ironisch. Der Vergleich des Doms mit dem »sündigen Deputiertenhaus« beruht offenbar auf einer Gedankenverbindung, die Heine aus Venedeys Schrift 'Der Dom zu Köln' empfing, in der dieser für das einheitliche Deutschland eine Volkskammer fordert. Natürlich liegt in Heines Gegenüberstellung auch der leise Spott, daß der Dombau für die deutschen Regierungen ungefährlicher sei, als eine Deputiertenkammer.

Als Heine etwa zwei Jahre später die neue Ausgabe seiner Gedichte vorbereitete, unterzog er auch dieses Gedicht einer gründlichen Überarbeitung. Neben zahlreichen kleineren Varianten sind besonders die fünfte und sechste Strophe – in der neuen Fassung Strophe 4 und 5 – sehr entscheidend verändert worden. Nach einem als Druckvorlage für die endgültige Ausgabe vorgesehenen Manuskript[8]) heißt die vierte Strophe zunächst:

[8]) Original in der Heine-Sammlung der Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf.

»Der Kölner Dom, die Himmelswarte,
Ein Hohenzollern baut ihn aus.
Des Glaubens steinerne Magna-Charte
Ist dieses fromme Gotteshaus.«

und wird schließlich in folgender Form veröffentlicht:

»Der Dom zu Köllen wird vollendet,
Dem Hohenzollern verdanken wir das;
Habsburg hat auch dazu gespendet
Ein Wittelsbach schickt Fensterglas.«

Die ironische Gegenüberstellung des Doms zum Deputiertenhaus ist weggefallen. Aber auch die Einstellung zum Dombau selbst erscheint kühler, ablehnender. Einmal ist statt des »edlen Königs« der »Hohenzollern« getreten. Damit wird die Aussage unpersönlicher. Außerdem stellt Heine hier den Dombau einzig als gemeinsames Werk der Hohenzollern, Wittelsbacher und Habsburger hin. Die in jeder Werbung des Dombauvereins betonte gemeinsame Anstrengung des gesamten Volkes bleibt unerwähnt. Das wird noch deutlicher, wenn man die sicher auch Heine bekannten Tatsachen dagegenstellt. Der österreichische Kaiser hatte sich bis zu dieser Zeit überhaupt noch nicht an dem Dombau beteiligt. Als einzige Habsburger Spende war erst ein einmaliger im ganzen gar nicht ins Gewicht fallender Betrag von 300 Dukaten von Erzherzog Johann, dem späteren Reichsverweser eingegangen[9]). Es gab genug Privatpersonen, die nicht weniger gestiftet hatten. Wenn Heine außerdem die Stiftung der vier großen Südfenster für den Dom durch den König Ludwig mit dem ironischen Bemerken »schickte Fensterglas« abtut, zeigt er auch darin ein Abrücken vom Aufbauplan.

Der Pariser Hilfsverein, im Frühjahr 1842 mit so großem Elan unter tätiger Mitwirkung Heines ins Leben gerufen, war schon Ende desselben Jahres wieder eingeschlafen. Die Schwierigkeiten, mit denen der Verein von vornherein zu kämpfen hatte, hatte Venedey bereits in einem Brief vom Sommer 1842 an den Kölner Verein erwähnt[10]): »Die in Paris lebenden Deutschen sind entweder sehr reich oder in sehr beschränkten Umständen; einen begüterten Mittelstand gibt es hier unter den Deutschen kaum. Die Reichen aber stehen meist ihrem Vaterland sehr ferne, während die Armen natürlich wenigstens keine großen Summen zu vaterländischen Zwecken beisteuern können.« Es traten aber noch andre wichtigere Gründe hinzu, die die erste Begeisterung lähmten. Am 5. Mai 1842 hatte ein ungeheurer Brand einen großen Teil der Innenstadt Hamburgs in Schutt und Asche gelegt. Über 20000 Personen waren obdachlos geworden. Die tätige Mithilfe aller Deutschen des In- und Auslandes deckte zwar bald die größten

[9]) Vgl. die im 'Kölner Domblatt' 1842 ff. laufend veröffentlichten Schenkungen.
[10]) In den Akten des Pariser Hilfsvereins (s. o.).

Schäden. Doch die ursprüngliche Begeisterung für das gemeinsame Werk des Aufbaus des Kölner Doms war in weiten Kreisen von dem Mitleid mit der Not der Hamburger zurückgedrängt. Viele nahmen es sogar dem Kölner Dombauverein übel, daß er seine Werbetätigkeit während der Aktion zum Aufbau Hamburgs weiterführte und nur eine kleinere Summe den Hamburgern zur Verfügung stellte. Heines eigene Mutter hatte bei dem Hamburger Brand ihre ganze Habe verloren, und es ist gut denkbar, daß auch Heines Interesse am Dombauprojekt nach diesem Ereignis erlahmte. Von entscheidender Bedeutung für die Beendigung der Tätigkeit des Pariser Hilfsvereins aber wird der Fortzug Venedeys, des eigentlichen Initiators des Vereins, nach London im Dezember 1842 gewesen sein. Es ist bezeichnend, daß Heine auch später das Dombauprojekt immer mit Venedey in Verbindung brachte. So z. B. im Gedicht 'Kobes I.' und in der ersten Fassung einer der aus dem 'Wintermärchen' oben zitierten Strophen. Nach einem in Leningrad vor kurzem aufgefundenem Manuskript heißt es von dem gerade begonnenen Ausbau des Doms:

»Er wird nicht vollendet trotz allem Geschrei
Von Venedey und Consorten«[11])

wofür Heine später ändert:

»trotz allem Geschrei
Der Raben und Eulen«

Für Heine selbst mag außerdem noch eine stärkere Verstimmung zwischen sich und Venedey im Spätherbst 1842 mitgesprochen haben und ihn von Venedeys Plänen und Ideen haben abrücken lassen. Der Pariser Hilfsverein hat jedenfalls nach der ersten Zahlung im Sommer 1842 keinen weiteren Betrag für den Ausbau des Kölner Doms gesammelt. Einzig sein Präsident selbst, der Architekt Gau, beteiligte sich noch mehrmals mit größeren Summen.

Wie kommt nun Heine ein Jahr später in den zitierten Versen von 'Deutschland. Ein Wintermärchen' zu der scharfen ironischen Ablehnung des Kölner Dombauprogramms? Sind der Brand von Hamburg, die Kontroverse mit Venedey und Venedeys Wegzug aus Paris wirklich eine genügende Erklärung für Heines öffentlichen Spott gegen den Dombauverein, zu dessen Wortführern in Paris er kurze Zeit vorher selbst gehört hatte? Liegt hier nicht doch eine offensichtliche Inkonsequenz in Heines Verhalten und Dichten, wie sie ihm ja auch immer wieder vorgeworfen wird?

Ich möchte die Frage anders stellen. Ist solche Feststellung von Inkonsequenz bei Heine wirklich ein Vorwurf gegen ihn? Heine ist immer und überall zunächst Dichter. Er ist kein Philosoph und kein wissenschaftlicher

[11]) Vgl. Steinberg, Werner: Unbekannte Autographien Heinrich Heines, in: 'Die Kultur', Jg. 4 Nr. 60, 1956.

Schriftsteller, kein Sozialreformer und kein Politiker, sondern immer nur ein Dichter. Zwar spielen politische Gedankengänge und soziale Forderungen besonders in diesen Jahren eine wesentliche Rolle in seinem Leben und Dichten. Aber alle Ideen und Programme werden ihm immer nur Stoff für sein Dichten, für sein schöpferisches Werk, das seine eigenen Gesetze hat. Er ist nie ein dichtender Politiker gewesen, dessen Programm man aus seinen Gedichten entwickeln könnte. Versuche, ihn auf eine klare, eindeutige Weltanschauung, auf ein spezielles Parteidenken festzulegen, werden immer scheitern. Heines Dichten erwächst immer nur auf Grund persönlichen Erlebens. Mit dem Wandel der Erlebniskreise wechseln auch in seinem Werk Interessen und Anschauungen. So verschwinden etwa in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre die politischen Probleme fast völlig aus seiner Dichtung.

Hinzu kommt die starke Impulsivität des Menschen und Dichters Heine. Er ist ein Mensch gewesen, der aus plötzlichen Impulsen und Stimmungen lebte und dichtete. Ein Einfall, ein Gedankenblitz, irgendeine Zeitungsnachricht, ein fremdes Gedicht konnten ihn zu eigenem Dichten treiben. Ein aufblitzendes Spottwort, ein Bonmot, so scharf und ungerecht es auch sein mochte, wenn es nur witzig genug war, konnte er nicht unterdrücken, wenn es ihm später auch leid tun mochte. Und da er sich selbst nicht schonte, sah er nicht ein, warum er andre schonen sollte, und wären es auch die besten Bekannten.

Dieses Schaffen aus dem Augenblick heraus, ohne Rücksicht gegen sich und andre, auch ohne Rücksicht gegen eigne frühere Äußerungen, ist die Schwäche und zugleich Stärke seines Dichtens. Er ist in seinem Werk von einer Offenheit und Ehrlichkeit gegen sich und andre, die unter Dichtern sehr selten ist und zu seiner Zeit in dieser Art noch kaum bekannt war. In seinem Werk steht ein Mensch vor uns mit allen seinen guten und schlechten Eigenschaften, ohne Schminke und ohne Retusche. Die eigene innere Zensur, sei sie moralisch, sei sie nur kluge Vorsicht, die fast jeder Mensch und auch die meisten Schriftsteller in ihren Äußerungen den Menschen, der Welt gegenüber ausüben, kennt Heine nicht. Kein Wunder, daß er sich zu seinen Lebzeiten wie nach seinem Tode so wenig Freunde erworben hat. Aber gerade mit dieser unbekümmerten Offenheit und Ehrlichkeit seines Dichtens hat Heine einen starken Einfluß auf spätere Dichtung in Frankreich, Deutschland, wie in der ganzen Welt ausgeübt.

Das Vorherrschen des Stimmungsmäßigen, der plötzlichen Einfälle in Heines Werk bedeutet aber nun keineswegs Urteils- und Haltungslosigkeit. Heines Interessen haben häufig gewechselt. Er hat auch verschiedentlich offen zugegeben, daß er seinen Standpunkt geändert habe, so vor allem in der religiösen Frage. Doch hat er in allem Wesentlichen immer ganz klar zu seinen Anschauungen und Ideen gestanden und sie offen und konsequent vertreten. Nur nicht in der Art von festen Programmen, von einer Konse-

quenz bis ins einzelne. Wenn Heine also in der Frage des Ausbaus des Kölner Doms seine Ansicht wechselt, so wird man ihm daraus keinen Vorwurf machen können.

Außerdem muß man auch beachten, in welchem Zusammenhang diese neue Äußerung Heines über den Kölner Dom steht. 'Deutschland. Ein Wintermärchen' ist Heines größte und schärfste politische Kampfdichtung. In ihr kämpft er bei aller Liebe zu Deutschland, die immer wieder aus ihr herausklingt, mit schärfstem Spott und Ironie gegen die politischen Fehler des Landes der zweiunddreißig Fürsten, der landesherrlichen Kabinette und Kabinettsbefehle, der scharfen Zensurgesetze. Die Freiheit des Wortes, das Recht des Einzelnen gegen Willkür und politischen Zwang, die er doch in weitgehendem Maße im Frankreich seiner Zeit gefunden hatte, vermißte er noch immer in Deutschland. Dieser Tendenz wurden alle Einzelerlebnisse eingeordnet. Er empört sich und spottet über die politische Verschlafenheit der Deutschen, die sich mit schönen Idealen begnügten, mit Prinzipien und königlichen Versprechungen, die »so tief im Rhein ruhen, wie der Nibelungenhort«. Immer wieder erregen die Freiheits- und Einheitssurrogate seiner angeblich politischen Gesinnungsgenossen seinen Spott, so der Zollverein, die deutsche Flotte, der nationale Stolz auf das Land der Dichter und Denker. Hierzu wird Heine schon sehr bald auch das Kölner Dombauprojekt gerechnet haben, besonders in der Venedeyschen Beleuchtung. Daß vom Kölner Zentralverein immer stärker die religiöse Bedeutung des Dombaus für die katholische Kirche hervorgehoben wurde, mag ihn zusätzlich verstimmt haben.

Anfang 1844 bekam Heine von Campe die in dessen Verlag erschienene anonyme Broschüre »eines Süddeutschen« zugeschickt[12]): 'Der Thurmbau zu Köln und was damit zusammenhängt.' Wenn Heine auch nicht die Maßlosigkeit der Angriffe des unbekannten Verfassers gegen den Dombau mitmachte, vor allem nicht die aus politischer Einseitigkeit erwachsene konsequente Ablehnung des gesamten Mittelalters und seiner Kunst, so besteht trotzdem die Möglichkeit einer gewissen Beeinflussung. In der Broschüre finden sich wie bei Heine ähnlich scharfe Angriffe gegen die katholische Kirche, deren religiöses Anliegen nicht verstanden wird, deren politische Haltung aber beide bitter bekämpfen. Heine sah, wie wohl alle politischen Liberalen seiner Zeit in der katholischen Kirche die Vertreterin der Reaktion, die man im Kampf für die politische und soziale Freiheit des Menschen aufs schärfste bekämpfen müßte.

Die vor kurzem ausgesprochene Vermutung[13]), die neue Ansicht Heines vom Dombau und seiner reaktionären Tendenz sei auf seine Bekanntschaft mit Karl Marx, die im Dezember 1843 erfolgte, zurückzuführen, ist nicht

[12]) In Heines Nachlaßbibliothek (s. o.).

[13]) Vgl. Steinberg (a.a.O.).

nachweisbar und zeitlich auch kaum möglich. Außerdem ist die Annahme eines solchen Einflusses auch unnötig für die Deutung seiner Entwicklung, da der Weg der Heineschen politischen Richtung durchaus schon vorher angelegt war und sich schon vor der Bekanntschaft mit Marx so weit radikalisiert hatte, wie sie in seinem Werk nun auftrat. Von einer nachweisbaren Beeinflussung Heines durch Karl Marx ist nirgends etwas zu spüren.

So ist es verständlich geworden, daß Heine anfänglich für die Bestrebungen des Kölner Dombaus eintrat, daß er aber sehr bald zu einer entgegengesetzten Haltung kam. Es geschah das aus einer echten Konsequenz seiner politischen Einstellung heraus. Das politische Pathos Venedeys wie so vieler unfruchtbarer »Freiheitskämpfer«, das den Bestrebungen um den Ausbau des Kölner Doms seine Stimme lieh, erregte schließlich seinen Spott. Der Kampf um die politische und soziale Freiheit des Menschen sind ihm zu dieser Zeit so wichtig, daß ihm alle anderen Ziele und Bestrebungen, auch wenn sie ihm ursprünglich noch so sympathisch gewesen sein mochten, als bekämpfenswerte Irrwege und Abwege erschienen.

Noch ein Wort zu 'Amintor'

von Franz H. Mautner (Swarthmore, Pa., U.S.A.)

Im Anhang zu meinem Aufsatz über 'Amintors Morgenandacht' im Band 30, 401–415 dieser Zeitschrift habe ich darauf hingewiesen, daß der Name *Amintor [ἀμύντωρ]*, 'Verteidiger', als ein Synonym des Titels eines anderen anonymen Werkes von Lichtenberg – '*Timorus*' *[τιμωρός]*, das ist 'Verteidigung zweier Israeliten' – wohl auch die Identität des Verfassers beider Schriften andeuten sollte. Ich erwähnte auch, daß mir mit Ausnahme einer Fletcherschen Dramenfigur kein anderer Amintor in der deutschen, französischen und englischen Literatur bekannt war. Professor Heinrich Meyer, Muhlenberg College, hat mich nun auf den Titel eines gleichfalls anonymen Buches des irischen Deisten John Toland aufmerksam gemacht: '*Amyntor, or a Defense of [Tolands] Milton's Life, Containing I. A general Apology for all Writings of that Kind . . .*' London, 1699.

Es ist leicht möglich, daß Lichtenberg diese Schrift kannte und der Name ihm den Einfall zu seinem zugleich die Identität des Verfassers und den Inhalt seiner 'Morgenandacht' bezeichnenden Titel gab. (Er interessierte sich für alles, was Milton betraf, und Tolands Haltung in religiösen Dingen war seiner eigenen verwandt.) Wenn dies der Fall sein sollte, so würde es uns die Entscheidung erleichtern, ob Lichtenberg beim Namen Amintor an »Selbstverteidiger« und »diskreter Bekenner« gedacht habe, wie Albert Schneider meint, oder an 'Verteidiger' eines kritisch qualifizierten Glaubens, wie wir vermutet haben, zumal 'Selbstverteidiger' (*auto-défenseur, avocat de soi-même*; Schneider, G.-C. Lichtenberg, S. 147) als Bedeutung des griechischen Wortes nicht belegt ist.

Im Vorwort seines Buches erklärt Toland, er würde die Welt nicht mit einer bloß persönlichen Angelegenheit behelligen, aber *»if the Subject in question be of extraordinary Weight and Consequence . . . then I think a Man is indispensably obliged to appear for the Truth; and so, while he's endeavoring to serve others, nobody will say he ought to neglect his own Defence . . .«* (S. 12). Er war nämlich im Parlament als Ketzer denunziert worden, weil er einige »Christus und seinen Aposteln zugeschriebene Bücher« als gefälscht bezeichnet hatte (ebd.). Niemand aber, meint er, sollte seine Zeit mit der Lektüre des Buches vertun *»unless I really design'd a Nobler End by it than the Justification of one Parson»* (S. 13). Er schließt seine Selbstverteidigung mit den Worten: *»I shall not be in great pain how such People apprehend me, if I have the Happiness to please the modest and discerning part of Mankind«* (S. 80).

Wenn Lichtenberg Tolands Buch kannte, dann verringert sich der Unterschied zwischen Schneiders und meiner Deutung beträchtlich angesichts dieser Stellen, die den Autor und seine Doktrin *zugleich* 'verteidigen', um so mehr, als wir beide das Bekenntnis einer Weltanschauung in der Verteidigung sehen, Schneider des Spinozismus angesichts traditionellen Christentums, ich des traditionellen Glau-

bens »für Alltagszwecke« im Lichte Spinozas und Kants. Die am Ende des Anhanges unseres Artikels gestellte Frage, ob Lichtenberg bei der Wahl seines Pseudonyms nicht vielleicht über die Absicht der Identifikation und den Hinweis auf seine Verteidigung eines kritischen Als-Ob-Glaubens hinaus auch spezifisch an die englische konstitutionelle Formel »Verteidiger des Glaubens« gedacht habe, würden wir dann glauben verneinen zu sollen, weil die Anregung durch Tolands Titel näherläge.

Stand und Aufgaben der deutschen Shakespeare-Forschung

(1952–1957)

Von Horst Oppel (Marburg)

I. Bibliographie, Forschungsbericht, Methodenlehre

Die Veröffentlichungen über Shakespeare haben in den letzten Jahren und Jahrzehnten einen geradezu beängstigenden Umfang angenommen, der es jedem verbietet, des Glaubens zu sein, daß er das einschlägige Schrifttum auch nur einigermaßen zu überblicken vermöge. Selbst der sog. »Shakespeare-Spezialist« (ein Begriff, den es im deutschsprachigen Raum nach Art und Vertretung des Faches der Englischen Philologie kaum gibt, der jedoch in den angelsächsischen Ländern durchaus geläufig ist) sieht sich genötigt, bei der Aufarbeitung der neu anfallenden Forschungsresultate sich auf ein Teilgebiet zu beschränken, dem seine besondere Aufmerksamkeit gilt. Da nun aber gerade bei Shakespeare jedes »Teilgebiet« (wie es nach dem jeweiligen Stand der Wissenschaftslehre als vorläufig abgrenzbar erscheint) auf den ständigen Bezug zum Ganzen des Problemkreises angewiesen ist, den Shakespeare mit sich bringt, tritt hier die eigentümliche Lage ein, daß jede Sonderung, die als solche geboten scheint und in Wirklichkeit bereits unvermeidlich geworden ist, einen entschiedenen Verlust bedeutet. Vielleicht macht die Shakespeare-Forschung im literarhistorischen Bereich als erste Disziplin fühlbar, wohin die wachsende Spezialisierung führen muß. Es ist nicht damit getan, eine bedingungslose Öffnung der Grenzen und Vereinigung der Teilperspektiven zu fordern, die niemand ohne Verlust der Redlichkeit zu leisten vermöchte. Es bedarf eher einer Konzentration auf den eigentlichen Kern, auf die methodische Einsicht in die allen Teilbereichen gemeinsam gegebene Tatsächlichkeit des Shakespeareschen Werkes. Insofern bedeutet ein Forschungsbericht wie der vorliegende allerdings auch einen Beitrag zur methodischen Diskussion der Grundfragen, die mit dem Forschungsgegenstand notwendig zusammenhängen.

Bei dieser Lage kommt der Shakespeare-Bibliographie eine eigene und unersetzliche Aufgabe zu. Sie ist in den letzten Jahrzehnten nach besten Kräften geleistet worden[1]). Daneben hat es in der durch die Kriegsverhältnisse zeitweilig

[1]) W. Ebisch und L. L. Schücking, '*A Shakespeare Bibliography*' (Oxford 1931). Ergänzungsheft: '*A Supplement for the Years 1930–1935*' (Oxford 1937). – '*The Cambridge Bibliography of English Literature*', ed. F. W. Bateson, Cambridge 1940, Bd. I, S. 539–608. – Bd. V (Supplement), ed. George Watson, CUP 1957, S. 257–293. – H. Lüdeke, 'Shakespeare-Bibliographie für die Kriegsjahre 1939 bis 1946' (England und Amerika), in: Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen Bd. 187 (1950), S. 25–36 und Bd. 188 (1951), S. 8–40. – U. Ellis-Fermor, '*English and American Shakespeare Studies 1937–1952*' (Anglia Bd. 71, 1952, S. 1–49). – K. Muir, '*Fifty Years of Shakespearian Criticism: 1900–1950*' (Shakespeare Survey 4, 1951, S. 1–25). – J. W. Kindervater und E. Thurmann, 'Shakespeare-Bibliographie für 1947 und 1948' (in: Sh.-Jahrbuch Bd. 89, 1953, S. 249–298); 'Shakespeare-Bibliographie für 1949 und 1950' (in: Sh.-Jahrbuch Bd. 90, 1954, S. 370–

gänzlich isolierten deutschen Forschung auch nicht an Versuchen gefehlt, erneut den Anschluß an den internationalen Forschungsstand zu gewinnen, wie er zunächst einmal in der Form von Forschungsberichten zu vermitteln war. Einen verdienstlichen Überblick gibt Gerhard Müller-Schwefe mit dem Aufsatz 'Wandlungen des Shakespeare-Bildes im 20. Jahrhundert' [2]), der freilich nur Hauptphasen abgrenzen und die wesentlichsten Resultate verzeichnen kann. Immerhin ist hier in knapper Form ein vorzügliches Hilfsmittel geboten, um die inzwischen erzielten Fortschritte auf den Gebieten der Biographie, der Textkritik und der Interpretation zu markieren und damit »eine für den Außenstehenden verwirrend wirkende Fülle von Arbeitsfeldern« (S. 444) in überschaubare Ordnung zu bringen. Von der gleichen Absicht wird C. A. Weber geleitet, wenn er im Rahmen seines Berichtes 'Die neuere Entwicklung der Literaturwissenschaft in der Anglistik' [3]) mit besonderer Sorgfalt bei den neuen Methoden der Shakespeare-Forschung verweilt und sie an Beispielen (vor allem zur Bildersprache in '*Macbeth*') zu veranschaulichen sucht.

Demgegenüber hat sich das vorliegende Referat eine wesentlich bescheidenere Aufgabe gestellt. Es bleibt auf die Shakespeare-Forschung in Deutschland, Österreich und der Schweiz beschränkt, wobei vornehmlich Neuerscheinungen aus dem Zeitraum von 1952 bis 1957 berücksichtigt werden, auch wenn gelegentlich, soweit es die thematischen Zusammenhänge und der Fluß der Forschung erforderlich machen, das ältere Schrifttum einbezogen werden soll. Im allgemeinen galt es jedoch als verbindliche Richtlinie, den Anschluß an den Sammelbericht von E. Th. Sehrt über 'Die Shakespeareforschung 1937–1952 in Deutschland und in der Schweiz' [4]) zu wahren. Beiden Referaten ist gemeinsam, daß sie ein möglichst vollständiges Bild der Forschung in dem jeweils genannten Zeitraum anstreben, was dann freilich die Erwähnung relativ vieler Arbeiten auf begrenztem Raume mit sich bringt. Weiterhin nimmt auch der vorliegende Versuch, wie es schon bei Sehrt der Fall ist, den Ausgang von einer systematischen Anordnung der die Forschung bestimmenden Hauptgesichtspunkte, wobei hier wie dort eine Überschneidung der einzelnen Themengruppen nicht immer vermeidbar war. Im Unterschied zu Sehrt hat der Referent jedoch nicht der Verlockung widerstehen können, bei besonderen Anlässen den Bezug zur internationalen Forschung, vorab zur angelsächsischen Kritik, aufzunehmen. Wenigstens in Umrissen soll damit die

435); 'Shakespeare-Bibliographie für 1951 und 1952' (in: Sh.-Jb. Bd. 91, 1955, S. 372–435); 'Shakespeare-Bibliographie für 1953 und 1954' (in: Sh.-Jb. Bd. 92, 1956, S. 464–531); 'Shakespeare-Bibliographie für 1955 und 1956' (in: Sh.-Jb. Bd. 93, 1957, S. 292–365). – Die neueste Literatur (in Auswahl) wird seit 1948 jeweils besprochen in den Bänden des 'Shakespeare Survey' (bisher 10 Bde, Cambridge U.P. 1948–1957). – Eine eigene Rubrik 'Shakespeare' enthalten die jährlich erscheinenden bibliographischen Sammelwerke: '*Annual Bibliography of English Language and Literature*' (seit 1920) und '*The Year's Work in English Studies*' (seit 1920). – Eine vorzügliche Zeitschriftenschau (allerdings nur Zeitschriften in englischer Sprache berücksichtigend) bietet Robert Fricker im Sh.-Jb. (seit Bd. 87/88, 1952). – Seit 1949 erscheint in Amerika ein 'Shakespeare Quarterly' (mit ausführlichem Besprechungsteil). – Regelmäßige Veröffentlichung einer *American Bibliography* mit dem Abschnitt '*Renaissance and Elizabethan*' für das Vorjahr in den Jahrgängen der '*Publications of the Modern Language Association of America*'. – Über '*Recent Literature on the Renaissance*' berichten laufend die 'Studies in Philology' (seit 1906). – Als jüngster Forschungsbericht: Rudolf Stamm, Englische Literatur (Reihe der Wissenschaftlichen Forschungsberichte), Bern, A. Francke, 1957. Darin zur internationalen Shakespeare-Forschung S. 90–133.

[2]) Die Neueren Sprachen 1954, S. 433–445.

[3]) In: 'Sprache und Literatur Englands und Amerikas' Bd. I, Tübingen, Max Niemeyer, 1952, S. 99–124 (bes. S. 106–113).

[4]) Anglia Bd. 71, 1952, S. 50–81.

im deutschsprachigen Raum geleistete Arbeit nach Maßgabe ihrer Schwerpunkte und ihrer Entwicklungstendenzen auf internationalem Niveau beleuchtet werden.

Zu diesem Entschluß, der den Nachweis zahlreicher Querverbindungen notwendig macht und damit die Übersichtlichkeit gefährden könnte, hat nichts anderes als die Situation der Forschung selbst geführt. Denn es ist einfach nicht zu übersehen, daß die Shakespeare-Kritik im Inland und in den deutschsprachigen Nachbarländern in den letzten Jahren weit energischer die Auseinandersetzung mit dem angelsächsischen Fachschrifttum aufgenommen hat als in den Jahren des Weltkriegs und der ersten Nachkriegszeit. Es ist wieder zu echten wissenschaftlichen Gesprächen gekommen, die freilich nur dann verständlich werden, wenn beide Gesprächspartner auch im Referat wenigstens andeutungsweise zu Worte kommen. Dafür mögen hier einige Beispiele genügen. So hat Wolfgang Clemen in einem Aufsatz 'Neue Wege der Shakespeare-Interpretation'[5]) kritische Bemerkungen zu einem Werk der amerikanischen Forschung (R. B. Heilman, *'This Great Stage: Image and Structure in King Lear'*, Louisiana U.P. 1948) geäußert, das im Anschluß an den *New Criticism* »in seiner Grundhaltung und seiner Methodik sich von den für das Shakespearesche Drama bisher geltenden Interpretationsgrundsätzen doch weitgehend gelöst hat« (S. 68). Hier wird die grundsätzliche Frage angeschnitten, ob ein Drama wie *'King Lear'* überhaupt ganz aus sich selbst heraus erklärt werden kann (allein gestützt auf die Bildersprache und die sich zu bestimmten Bedeutungsfeldern zusammenschließenden wiederkehrenden Schlüsselworte), wobei der Interpret auszukommen meint, ohne die Faktoren der Umwelt, des Zeitstils, des Publikumsgeschmacks, der Vorbilder und Quellen, des Bildungshintergrunds sowie der dramatischen Konvention in Rechnung zu ziehen. In einer durchaus vergleichbaren Bemühung hat Helmut Viebrock unter dem gleichen Titel 'Neue Wege der Shakespeare-Forschung'[6]) nun umgekehrt von einer Arbeit der deutschen Forschung den Ausgang genommen, um die hier dokumentierte »Eigenart dichtungswissenschaftlichen Vorgehens« (S. 130) durch den Vergleich mit den Methoden des *New Criticism* in England und Amerika deutlich hervortreten zu lassen. In gleiche Richtung weist, wenn L. L. Schücking mit dem Beitrag 'Der neue Othello'[7]) mit einem der Hauptwortführer des englischen *New Criticism*, mit F. R. Leavis, abrechnet, – und diesmal von methodischen Grundfragen der Charakteranalyse her, die eindrucksvoll ersichtlich machen, daß die vielbeanspruchte »Freiheit der Interpretation« und die Ermittlung der Auffassung Shakespeares doch eben verschiedene Dinge sind (S. 198). Wie immer der Ansatzpunkt und der besondere Anlaß beschaffen sein mögen: in all diesen Fällen wird ein enger Bezug zur ausländischen Forschung hergestellt, den man nur zum Nachteil einer zuverlässigen Berichterstattung außer acht lassen könnte.

In diesem Zusammenhang liegt die Frage nahe, wie es zur Zeit um das internationale Ansehen der deutschsprachigen Shakespeare-Forschung bestellt ist. Auf den ersten Blick sieht es diesbezüglich keineswegs allzu günstig aus. Um am Beispiel zu sprechen: überprüft man etwa den stark auswählenden bibliographischen Anhang, der die nach dem neuesten Stande abgefaßte und in ihrer Art klassische Einführung 'Shakespeare'[8]) von C. J. Sisson abrundet, so wird der geringe Um-

[5]) Sh.-Jb. Bd. 87/88, 1952, S. 61–68.
[6]) Die Neueren Sprachen 1955, S. 128–131.
[7]) In: Brunner-Festschrift. Wiener Beiträge zur Englischen Philologie Bd. LXV, Verlag Wilhelm Braumüller, Wien-Stuttgart 1957, S. 191–199.
[8]) *'Shakespeare' (Writers and Their Work: No. 58)*, Longmans, Green & Co., London 1955.

fang der hier berücksichtigten deutschsprachigen Forschung keinen Zweifel darüber aufkommen lassen, daß ihr eine durchaus untergeordnete Rolle zugewiesen ist. Dabei handelt es sich mit Sisson um einen Forscher, der stets bestrebt war, auch die Beiträge des Auslands heranzuziehen. Von einer wirklichen Unkenntnis dessen, was inzwischen auf dem Kontinent geleistet worden ist, kann man bei Sisson nur in einzelnen Abschnitten seiner bibliographischen Auswahl sprechen: etwa dort, wo er als Standardwerk für die Wirkungsgeschichte Shakespeares in Deutschland eine Arbeit zitiert (S. 49), die nun schon fast ein halbes Jahrhundert zurückliegt und keinerlei Anspruch darauf erheben kann, heute noch eine verbindliche Auskunft zu geben. Man mag diesen Befund als eine Bestätigung der oben aufgestellten Behauptung ansehen, daß es heute auch keinem Spezialisten mehr möglich ist, die Gesamtforschung in allen Teilen mit gleicher Zuverlässigkeit zu überblicken. Oder wie bereits T. W. Baldwin mit aller Nachdrücklichkeit uns zu bedenken gab: *»This is the century of research; of research into the infinitesimal. Of this fact we need to remain constantly aware, and of its implications«* [9]). Daß zu diesen Implikationen eines nur noch schwer überschaubaren Wissenschaftsbetriebs das Zurücktreten der deutschsprachigen Forschung im Arbeitsgebiet der angelsächsischen Literaturkritik zählt, wird jedem bewußt, der etwa ein in England führendes Organ wie *'The Review of English Studies'* auf die spärlich auftauchenden Rezensionen von deutschsprachigen Veröffentlichungen hin sichtet. Freilich wird man dabei den Verdacht nicht los, daß der offensichtliche Rückgang der deutschen Sprachkenntnis auf seiten der Engländer und Amerikaner veranschlagt werden muß. Das »deutsche Jahrhundert der amerikanischen Universität« [10]) ist endgültig dahin, während man sogar in England noch nicht einmal den Versuch gemacht hat, die auf die Gründung der Universität London folgenden Jahrzehnte als »deutsche Jahrzehnte der englischen Universität« anzuerkennen. Oder besteht man heute ganz einfach auf dem Englischen als der neuzeitlichen Gelehrtensprache? Eine Reihe deutscher Gelehrter zieht jedenfalls die Folgerung und beginnt in zunehmendem Maße, ihre Beiträge in englischer Sprache zu veröffentlichen. Ob dieses Abgehen von der Muttersprache bei literarischen Interpretationen unter Umständen einen qualitativen Verlust bedeutet, ist eine Frage, der hier nicht näher nachgegangen werden kann.

Anders steht es um die Mißverständnisse und um die unnötigen Wiederholungen, die sich dadurch ausbreiten, daß sich zwischen der angelsächsischen und der deutschsprachigen Forschung eine Kluft abzeichnet, die nur noch wenige überspringen. L. L. Schücking kommentiert mit überzeugenden Gründen: »daß die Shakespeare-Forscher aneinander vorbeischreiben, scheint immer mehr üblich zu werden« [11]). Jedenfalls berührt sich Madeleine Dorans verdienstliches Buch *'Endeavors of Art'* (Madison, The University of Wisconsin Press, 1954) in vielen Punkten mit Schückings grundlegender Studie 'Sh. und der Tragödienstil seiner Zeit' (1947), – ohne sie zu kennen und mithin auswerten zu können. Als ein weiteres Beispiel solchen »Aneinandervorbeischreibens« sei hier nur angeführt, daß Kenneth Muir über die sich heute mehr und mehr durchsetzende Betrachtungsweise von *'Troilus and Cressida'* berichtet [12]), ohne über die genau das gleiche Thema behandelnden Beiträge von H. Heuer (Shakespeare-Jahrbuch 89, 1953, S. 106ff.) und R. A. Schröder (Shakespeare-Jahrbuch 90, 1954, S. 11ff.) informiert

[9]) Sh.-Jb. Bd. 91, 1955, S. 136.
[10]) C. F. Thwing, *'The American and the German University'*, New York 1928.
[11]) Anglia Bd. 73, 1955, S. 219.
[12]) Shakespeare Survey 8, 1955, S. 28–39.

zu sein, – und ohne zu ahnen, daß der ihm so bedeutsame Vergleich mit *»the painting of Troy«* bereits vom Referenten (Shakespeare-Jahrbuch 87/88, 1952, S. 69ff.) in aller wünschenswerten Breite durchgeführt worden ist. Aber vielleicht überschätzen wir unsere eigene Arbeit, wenn wir sie der Beachtung empfehlen, und sollten uns als artige Schüler statt dessen mit dem Prädikat zufrieden geben, das uns die Angelsachsen erteilten: *»Although there has been much valuable Shakespearian scholarship in Germany, there has been comparatively little good criticism«* [13]). Um uns damit abzufinden, müßten wir freilich zunächst einmal verbindlich wissen, wo denn die genauen Grenzen zwischen *Shakespearian Scholarship* und *Shakespearian Criticism* verlaufen [14]).

Damit sei wenigstens angedeutet, daß sich die Shakespeare-Forschung auf internationaler Basis in einem nicht unbedeutenden Maße der Gefahr einer terminologischen Verwirrung zu erwehren hat. Vielleicht ist das sogar ein Hauptgrund dafür, daß wir bis heute keine auch nur annähernd überzeugende Geschichte der Shakespeare-Kritik besitzen. Jedenfalls wird der nun schon zweieinhalb Jahrzehnte zurückliegende Versuch von A. Ralli (*A History of Shakespeare Criticism,* Oxford 1932, 2 Bde) als unbefriedigend empfunden und ist als eine »Art Museum der Shakespearekritik« gekennzeichnet worden [15]). Um so mehr ist die Bemühung von Walter F. Schirmer zu begrüßen, in der gedrängten Form eines Vortrags, wobei selbstverständlich auf statistische Vollständigkeit und eine detaillierte Darbietung von Einzeluntersuchungen verzichtet werden mußte, über 'Alte und neue Wege der Shakespeare-Kritik' [16]) zu berichten. Es kommt dem Verfasser »weniger auf eine historische Aufzählung an als auf eine Besinnung, wo wir stehen« (S. 5). Für die neuere Zeit werden einprägsam drei Hauptrichtungen herausgestellt (die idealistisch-romantische, die realistisch-historische und die nach-realistische) und in ihren Methoden wie Ergebnissen an repräsentativen Beispielen illustriert. Schirmer weiß bei einer Fülle von außerordentlich treffsicheren Formulierungen einsichtig zu machen, daß der Wandel der Shakespeare-Kritik seine Voraussetzungen nicht auf dem engen Feld einer literarischen Teildisziplin findet, sondern in einem viel umfassenderen Sinne aus der sich ständig verändernden Einstellung zur Dichtung überhaupt und aus »einer gewandelten Zeit« verstanden werden muß. Man könnte sich kaum eine gediegenere Einführung in die Geschichte und den Stand der Shakespeare-Forschung denken, wohl auch keine verzichtreichere, denn der Verfasser hat sich aller Versuchungen erwehrt, von sich aus in schwebende Dinge einzugreifen.

In ganz anderer Weise geht L. L. Schücking darauf aus, mit seinem Bericht 'Über einige Probleme der neueren und neuesten Shakespeare-Forschung' [17]) vor gewissen Übersteigerungen und Vereinseitigungen zu warnen, wie sie immer auftreten, wenn eine bestimmte Methode mit Ausschließlichkeit gehandhabt wird. Unter anderem kritisiert er die weitverbreitete Tendenz, in jeder metrischen Unebenheit, die wir in Shakespeares Versen entdecken, ein ästhetisches Wirkungs-

[13]) K. Muir, '*Changing Interpretations of Shakespeare*' (in: '*The Age of Shakespeare*', ed. by B. Ford, 1955), S. 298.

[14]) Man wird sich schwerlich mit dem Diktum von Kenneth Muir ('*Shakespeare's Sources*', Bd. I, London 1957, S. VII) abfinden können: *»Great learning is rarely combined with great critical powers.«* Vgl. auch die kritischen Bemerkungen zu dem englischen Begriffspaar *»literary scholarship«* und *»literary criticism«* bei Rudolf Stamm, Englische Literatur, Bern 1957, S. 9 f.

[15]) L. L. Schücking im Beiblatt zur Anglia 44, 1933, S. 98. Vgl. auch H. Straumann, 'Shakespeare in England' (Hesperia III, 1952, S. 173–182).

[16]) Bonn, Hanstein, 1953 (Bonner Akad. Reden 9).

[17]) GRM, N. F. II, 1952, S. 208–228.

mittel zu suchen, während doch unsere Vorstellung davon, wie der Dramatiker seine Verse sprach und sprechen ließ (unter Veranschlagung möglicher Kontraktionen und Elisionen), keineswegs als gesichert gelten kann. Der Verfasser rührt an eine Grundfrage, für die man so selbstverständlich eine Antwort zu haben glaubt, daß man sie kaum noch ernst nimmt: »wie der Shakespearesche Vers eigentlich gedacht ist« (S. 209). Schücking setzt sich in dieser Frage mit Flatter[18]) auseinander, der grundsätzlich die *»metrical gaps«* als für schauspielerische Gesten ausgespart auffaßt, und weist in diesem Zusammenhang auf das vor allem von der englischen Forschung vernachlässigte Werk von B.A.P. van Dam[19]) hin, das nach seiner Überzeugung trotz einiger Übersteigerungen der Grundthese doch den Nachweis erbrachte, daß Shakespeare weit stärker als bisher angenommen worden ist, bestrebt war, den Blankvers zu wahren (S. 219). Neben den Problemen der Textgestaltung wird auch der Echtheitsfrage am Beispiel des vieldiskutierten *'Sir Thomas More'* nachgegangen. Schücking setzt sich für eine späte Datierung ein (um oder nach 1600) und unterstreicht seine schon früher geäußerte Meinung, »daß es sich in der großen, angeblich von Shakespeare stammenden Volksrede des Thomas More um nichts anderes als eine Nachahmung der Rede des Marc Anton im *Julius Caesar* von 1599 handele« (S. 226). Auch »das Ethos der Darstellung des Vorgangs« entspreche eher den »bürgerlichen« Anschauungen, wie sie Dekker, Heywood u. a. verkörpern, keineswegs aber dem aristokratischen Denken Shakespeares (S. 228).

In wie hohem Maße gerade in der Beschäftigung mit Shakespeare Forschungsbericht, Problemschau und Methodenlehre zusammenhängen und einander bedingen, zeigt auch der zunächst als Lehrgangsvortrag der Akademie Comburg konzipierte Beitrag von Wolfgang Clemen: 'Zur Methodik der Shakespeare-Interpretation'[20]). Clemen nimmt dabei von einer Erfahrung seinen Ausgang, die jeder machen wird, der sich auf dieses Arbeitsfeld begibt: daß das Zusammenwirken der mannigfaltigen Faktoren, die an der Entstehung und Wirkungsweise eines Shakespeare-Dramas beteiligt sind, auch »eine Koordinierung der Betrachtungsweisen« verlangt. Der Verfasser vertritt mit Überzeugungskraft die Meinung, »daß die fortlaufende Interpretation eines Shakespeare-Dramas, die sich jedoch nicht einer bestimmten Methode verschreibt oder nur einen bestimmten Aspekt in den Vordergrund rückt, ein Weg sein könnte, auf dem der Zusammenhang und die Begegnung zwischen den heute vielfach getrennt nebeneinanderstehenden Blickrichtungen und Methoden sich wiederherstellen würde« (S. 84). Man kann dem Verfasser nur zustimmen, wenn er in diesem Zusammenhang betont, daß die moderne Interpretationskunst Gefahr läuft, Wichtiges zu übersehen, »wenn sie Fragestellungen und Methoden, die schon vor Jahrzehnten angewandt wurden, ausscheidet«. Wie er sich ein solches Vorgehen denkt, das der Vielschichtigkeit der Shakespeareschen Dichtung mit einer Vielseitigkeit der angewandten Methoden zu entsprechen sucht, zeigt er mit der Interpretation einiger Szenen aus *'Richard III'*, – ein Vorgeschmack des vollständigen Interpretationskommentars zu diesem Drama, den Clemen inzwischen vorgelegt hat (s.u. Abs. IX). Man wird jedenfalls dem Verfasser einräumen müssen, daß es ihm auf seinem Wege einer geduldigen Anschauung der sprachlich-dramatischen Gestaltung auf mehreren Ebenen gelungen ist, den straffen inneren Zusammenhang und das

[18]) Richard Flatter, *'Shakespeare's Producing Hand: A Study of his Marks of Expression to be found in the First Folio'*, London 1948.

[19]) B.A.P. van Dam und C. Stoffel, *'William Shakespeare: Prosody and Text'*, Leyden 1900.

[20]) In: 'Sprache und Literatur Englands und Amerikas' Bd. II, Tübingen, Max Niemeyer, 1956, S. 83–101.

Aufeinanderbezogensein aller Teile als Baugesetz des Dramas (wie als Baugesetz eines dichterischen Kunstwerks überhaupt) auszuweisen.

Den jüngsten Versuch, die Hauptprobleme und die beherrschenden Perspektiven der modernen Shakespeare-Forschung in übersichtlicher Form vor Augen zu führen, bezeichnet die Abhandlung von Horst Oppel: '*One of the least typical of all Elizabethans*' [21]). Als Titel ist bewußt eine extreme Formulierung gewählt, wie sie heute in der angelsächsischen Kritik (A. Nicoll, H. T. Price u. a.) mehrfach begegnet. Mit dieser aggressiv zugespitzten These meldet sich der Zweifel, ob nicht die Bemühungen der historisch-realistischen Schule, Shakespeare bedingungslos als ein Kind seines Zeitalters auszugeben, etwas zu weit gegangen sind und damit auch nur wieder einer übermäßigen Vereinfachung der Sachlage zuführen. Der Verfasser zeigt sich bestrebt, wenigstens im Ansatz die Voraussetzungen sichtbar zu machen, unter denen Geschichte und Dichtung einander begegnen, um dann seinerseits eine Position der Vermittlung zwischen extremen Forschungsrichtungen zu beziehen: sowenig Shakespeare bedenkenlos aus den historischen Gegebenheiten herausgebrochen werden kann, sowenig darf er diesen aufgeopfert werden. Solche Beobachtungen sind der zentralen Frage zugeordnet, was Shakespeare mit seinen Zeitgenossen gemeinsam hat und worin er sich von ihnen unterscheidet. Wenn nicht alles täuscht, ist das ein weites Arbeitsfeld, auf dem man von der internationalen Forschung künftig noch manche Klärung erwarten darf.

II. Biographie und Gesamtdarstellung

Mit welchen kaum überwindbaren Schwierigkeiten es jeder zu tun hat, der sich an eine Biographie Shakespeares wagt, hat Emil Wolff in seiner Schrift 'Gedanken über das Shakespeare-Problem' [22]) mit aller Eindringlichkeit dargetan. Da bei der unzulänglichen lebenskundlichen Überlieferung immer wieder die Dichtung selber zu Rate gezogen werden muß, um etwas von dem Menschen zu erfahren, der sie geschaffen hat, zeichnet sich für den Biographen die Aufgabe ab: »Leben und Werk zu verknüpfen, sie in ihrem inneren Zusammenhang zu verstehen, im Werk den Ausdruck des persönlichen Lebens zu suchen und zu finden« (S. 7). Emil Wolff läßt keinen Zweifel darüber aufkommen, daß es bisher zumindest der deutschsprachigen Biographik nicht gelungen ist, dieser Aufgabe wirklich gerecht zu werden. Soweit überhaupt der Versuch einer Leben und Werk umfassenden Gesamtdarstellung unternommen worden ist, haben sich dabei methodisch zwei extreme Positionen herausgebildet, von denen jede in ihrer Weise entscheidende Mängel mit sich bringt. Die eine Richtung wird durch das monumentale Werk Friedrich Gundolfs [23]) repräsentiert, der sich bedenkenlos über das Geflecht der einander ergänzenden und doch auch wiederum einander widersprechenden historischen Details hinwegsetzt, um dafür Shakespeare als das große Beispiel für das »dichterische Schöpfertum« schlechthin zu verstehen: »wir wenden uns zu Shakespeares Werk, um zu sehen welche Welt darin welcher Mensch geworden ist« (Bd. I, S. 12). Aber eine solche Vernachlässigung des zeitgeschichtlichen Untergrundes kann nicht ohne Folgen bleiben. Bei aller inneren Geschlossenheit, die dieses Monumentalbild auszeichnet, und bei einem imponierenden Tiefengang der Deutung, der am Werke selbst immer neue Seiten des

[21]) Anglia Bd. 74, 1956, S. 16–65.
[22]) Hamburg, Hoffmann & Campe, 1946.
[23]) Shakespeare (Sein Wesen und Werk), 2 Bde, 1. Aufl. Berlin 1928, 2. Aufl. 1949.

Schöpfertums sichtbar macht, konnte es doch nicht ausbleiben, daß diese wirklich bestaunenswerte Leistung zu sehr auf ihre eigenen Voraussetzungen angewiesen ist, um überzeugen zu können und eine anhaltende Wirkung in der Shakespeare-Philologie zu zeitigen. Schon deshalb nicht, weil sie sich in einem ständigen Widerspruch zu exakten Ergebnissen der Textkritik, der Theatergeschichte, der Stilforschung, der Formgeschichte und nicht zuletzt zu dem uns inzwischen doch recht deutlich gewordenen Zeitgeist, zum Lebensgefühl der Elisabethaner bewegt, ohne daß Gundolf auch nur den geringsten Versuch machte, diesen Widerspruch als Ausgangspunkt einer kritischen Forschung anzuerkennen.

Eine methodisch extrem entgegengesetzte Position wird durch den 'Shakespeare' [24]) von Alois Brandl bezeichnet. Denn bei diesem zuerst 1894 erschienenen und über mehrere leicht revidierte Neuauflagen hinweg bis zur letzten Ausgabe von 1937 gediehenen Werk handelt es sich um ein Unternehmen, das die Zeichen der positivistischen Wissenschaftsgesinnung trägt und sich nach dem Schema der Scherer-Schule mit der nüchternen Abfolge von biographischen Angaben, Inhaltsangabe der Dichtungen und quellenkundlichen Hinweisen begnügt. Das schlimmste war, daß sich Brandl seiner Sachlichkeit und Objektivität um so sicherer fühlte, je banaler die Erklärung für die Entstehung und die Eigenart einer Produktion Shakespeares ausfällt. Emil Wolff dürfte kaum fehlgreifen, wenn er als »Tendenz« dieser Darstellung ausgibt (S. 22), »die Entstehung der Werke möglichst aus äußeren Veranlassungen und Beziehungen zu erklären und an sich völlig indifferente Tatsachen, die sehr verschiedener Deutung fähig sind, so mit dem Werk und seinem Dichter zu verknüpfen, daß die wahre poetische Produktivität, das Hervorgehen des Werkes aus innerer Spannung und geistiger Bewegung und einem einmaligen Akt der Einbildungskraft, völlig verschwindet und durch eine Reihe völlig gleichgültiger, äußerer Vorgänge und Motive überdeckt wird«.

Eine biographisch-literarische Gesamtwürdigung Shakespeares, die sich die jeweiligen Vorzüge der Gundolfschen und der Brandlschen Darstellung zu eigen gemacht hätte und ihre Mängel zu meiden verstand, ist der deutschsprachigen Forschung in den letzten beiden Jahrzehnten nicht gelungen. Es erscheint sogar fraglich, ob dergleichen in absehbarer Zeit gelingen kann. Deutlicher als je zuvor steht uns die kaum übersehbare Fülle an vorbereitenden Arbeiten vor Augen, die noch zu leisten sind, ehe überhaupt an ein auch nur leidlich zuverlässiges Gesamtbild gedacht werden kann.

Es ist verständlich, wenn bei dem fast erdrückenden Anfall neuer Forschungsergebnisse, welche insbesondere die englische und die amerikanische Fachwissenschaft laufend bereit hält, von anglistischer Seite eine gewisse Zurückhaltung wahrnehmbar wird, sich auf eine Gesamtwürdigung Shakespeares einzulassen, die dann doch einer ständigen Korrektur und Ergänzung bedürfen würde. Sicherlich ist es kein Zufall, daß der Versuch, ein abgerundetes Gesamtbild zu vermitteln, eher von Forschern unternommen wird, die nur mehr oder weniger peripher mit der Fachdisziplin in Berührung stehen. Das galt schon für Gundolf, der bewußt jede Auseinandersetzung mit dem Fachschrifttum gemieden hat, und das gilt auch für Joseph Gregor [25]), dessen umfassendes Werk auf große Zusammenhänge der dramatischen Weltliteratur abzielt, wobei wohl nach der theaterkundlichen Seite hin einige wertvolle Beobachtungen gelingen, während sich in den

---

[24]) Mit dem Untertitel: 'Leben – Umwelt – Kunst' (Reihe: Geisteshelden Bd. 8).
[25]) 'Shakespeare', München 1935. Überarbeitete Neuausgabe 1941.

Einzelheiten bemerkbar macht, daß der Verfasser seine vermeintliche Sicherheit doch letzten Endes dem Abstand von der Forschung verdankt. Bei allen aufkommenden Bedenken ist das Shakespeare-Bild Gregors doch noch haltbarer als dasjenige von August Ruegg, der sich mit seinem 'Shakespeare' [26]) an einen breiten Leserkreis wendet, um eine erste Einführung zu geben, die freilich dilettantische Züge trägt und in einer übermäßigen Vereinfachung der Sachlage Genüge findet. Wenn dieses Buch gerade durch seine Unbefangenheit und Unbedenklichkeit für den Außenstehenden einen Reiz besitzen mag, so besteht doch für die Shakespeare-Philologie kein Anlaß, es auf eine Auseinandersetzung mit diesem gutgemeinten, aber in wesentlichen Teilen glatt am Gegenstand vorbeisprechenden Versuch ankommen zu lassen. Auch Kurt Schillings 'Shakespeare' [27]) hat das Schwergewicht der Darstellung außerhalb des Fachbereiches gelagert. Wie schon der Untertitel 'Die Idee des Menschseins in seinen Werken' bezeugt, ist es eine philosophisch-pädagogische Konzeption, die der Verfasser zugrunde legt. Zwar findet er sich zu einer Konzession an die Forschung bereit, wenn es einleitend heißt (S. 10): »wir müssen diesen Zeitstil kennen, damit wir nicht unversehens Ephemeres für Grundlegendes halten«, aber dann wird umgehend dieser historische Aspekt wieder getilgt, wenn der Verfasser fast im gleichen Atemzuge hinzufügt: »Dabei mag das Geschichtliche soweit ausgeschaltet werden, als es zu einer echten Interpretation möglich ist.« Unter einer »echten Interpretation« dürfte der Verfasser nach eigener Auskunft die Antwort auf die Frage verstehen, »was uns die Menschen Shakespeares heute noch zu sagen haben«. Oder noch genauer (S. 13): »Die Absicht dieses Buchs geht dahin, diese dichterische Deutung des Menschseins im Werk Shakespeares zur Auslegung zu bringen und sozusagen an einer Beispielsammlung die Frage zu beantworten, was der Mensch ist. Insofern ist sie philosophisch.« In der Besprechung der einzelnen Dramen verfährt der Verfasser schematisch: zunächst werden die Quellen in stofflicher und formaler Hinsicht nach konventionellem Muster verzeichnet, dann wird eine Inhaltsangabe vermittelt, welche die Grundlage für die sich anschließende Frage nach der »Idee des Menschseins« abgibt. Die knappen biographischen Angaben, die sich gelegentlich einschieben (bes. S. 22ff.), spiegeln auch nicht annähernd den Stand der Forschung wider. Alle aufkommenden Bedenken werden mit der Versicherung »Es ist in unserm Zusammenhang gleichgültig . . .« (S. 25 u. ö.) beiseite geschoben. Das einzige Mal, wo auf einen englischsprachigen Autor Bezug genommen wird (S. 21 Anm.), geschieht es unter gröblicher Entstellung des Namens. Damit wird eindeutig dokumentiert, daß die Anglistik als kritische Instanz hier abzutreten hat und das Urteil über den Ertrag des Buches der Philosophie überlassen muß, als deren Anwalt der Verfasser das Wort ergriffen hat.

Entschieden mehr Gewicht besitzt der großangelegte Versuch von Max Lüthi, das Werk Shakespeares im Zusammenhang zu interpretieren: 'Shakespeares Dramen' [28]). Wenn sich auch dieses Buch an einen weiteren Leserkreis wendet (was schon darin zum Ausdruck kommt, daß die Zitate vorwiegend nach den Übersetzungen von Schlegel-Tieck und von Gundolf erfolgen, während nur gelegentlich der Urtext herangezogen wird), so hat es doch der Verfasser nicht verschmäht, sich eingehend mit der Forschung vertraut zu machen. In einem Anhang (S. 399ff.) werden biographische und zeitgeschichtliche Belange kurz ge-

[26]) Bern, A. Francke, 1951 (Sammlung Dalp Bd. 79).
[27]) München und Basel, Ernst Reinhardt Verlag, 1953.
[28]) Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1957.

streift sowie Chronologie und Quellen der dramatischen Werke urteilsfähig besprochen. Der eigentliche Nachdruck entfällt jedoch auf die Interpretation. Der Verfasser geht dabei seinen eigenen Weg. Nicht zu Unrecht wird betont, daß es an der Zeit ist, den Vorgängen in Shakespeares Dramen eine neue Aufmerksamkeit zuzuwenden, die man über den mannigfachen Fragen der Charakterproblematik vernachlässigt habe (S. 6): »Hier soll versucht werden, in enger Fühlung mit dem Text die Eigenbewegung der Stücke zu erfassen, die wirkenden Grundmotive herauszuheben und so dem eigentlichen Geschehen, dem geistigen Sinn der Vorgänge nahe zu kommen.« Da der Verfasser »dem Bedürfnis des Theaterbesuchers, des Literaturfreunds« entsprechen will (S. 7), sind die Interpretationen der Einzelwerke so gehalten, daß sie auch gesondert gelesen werden können. Entwicklungsgeschichtliche Gesichtspunkte sind zurückgedrängt. Deshalb setzt die Darstellung auch nicht mit dem Jugendwerk ein, um dann über die reifen Dramen zum Spätwerk der Romanzen zu führen, sondern eingangs werden mit '*Caesar*' und '*Hamlet*' zwei Dichtungen ausführlich gewürdigt, welche »die menschliche und künstlerische Kraft«, von der sie getragen sind, möglichst eindrucksvoll zur Geltung bringen. Dann folgen im ersten Teil die übrigen Tragödien, während ein mittlerer Teil über die Komödien und Romanzen unterrichtet und der Schlußteil die Historien an uns vorüberziehen läßt. Aber auch innerhalb dieser Abschnitte spielen chronologische Gesichtspunkte keine Rolle. So werden die Königsdramen nach dem Ablauf der historischen Ereignisse geordnet (beginnend mit '*König Johann*'), so daß von vornherein die Möglichkeit entfällt, den allmählichen Zuwachs an gestalterischer Kraft, wie er sich aufschlußreich an den Werken Shakespeares aus dem letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts verfolgen läßt, zur Anschauung zu bringen. Thematische Zusammenhänge besitzen für Lüthi den Vorrang. So werden etwa unter der Überschrift 'Die Tragödien der Liebe' drei in ihrer Struktur so verschiedenartige Stücke wie '*Romeo und Julia*', '*Troilus und Cressida*' und '*Antonius und Cleopatra*' dicht nebeneinander gestellt. Der Gewinn besteht in der Markierung paralleler bzw. variierter Handlungsverläufe und in der sorgfältigen Rekonstruktion des »Geflechtes der Motive«, wobei der Verfasser ohne Gewaltsamkeit verfährt und durch seine Nähe zum Text im allgemeinen überzeugend argumentiert. Auch dort, wo man in der Auffassung vom Verfasser abweicht, wird man sich doch durch seine Darlegungen in Zuspruch und Widerspruch gefördert sehen. Das klug konzipierte und flüssig geschriebene Buch ist geeignet, sich einen festen Platz in der deutschen Shakespeare-Literatur zu sichern.

Der Mangel an biographischen Darstellungen in deutscher Sprache hat dazu geführt, daß anerkannte Werke der englischen Shakespeare-Biographik in Übersetzung vorgelegt werden, um diese empfindliche Lücke zu schließen. So ist J. Dover Wilsons Studie '*The Essential Shakespeare*', die zuerst 1932 erschien und sich durch mehrere Auflagen hindurch als *»a classic«* bewährte, in deutschsprachiger Fassung als 'Shakespeare der Mensch'[29]) zur Ausgabe gelangt. Allerdings wird verschwiegen, daß Dover Wilson sein faszinierendes Lebensbild mit dem Untertitel '*A Biographical Adventure*' versehen hatte – und das war mehr als eine Bescheidenheitsfloskel. Denn damit wird von vornherein angezeigt, daß der Verfasser keinesfalls den Eindruck erwecken will, als ob die Überlieferung einen tragfähigen Boden für eine allseitig gerundete Lebensbeschreibung abgeben könne. Vielmehr zwingt das verfügbare Material jeden, der sich an dieser Aufgabe versucht, zu Ergänzungen nach persönlichem Ermessen. Solche Zusätze sind selten so kenntnis-

[29]) Marion von Schröder Verlag, Hamburg 1953.

reich und gleichzeitig doch auch wiederum so gewagt wie von Dolver Wilson vorgenommen worden. Ohne Zweifel kann dieses Buch nur im Kundigen eben jenes erregte Widerspiel der Meinungen und Vermutungen auslösen, auf das es recht eigentlich abzielt. Trotzdem ist es nur zu begrüßen, daß nunmehr auch der deutsche Leserkreis den Zugang zu diesem in seiner Art unverwechselbaren Lebensabriß zu finden vermag. Demgegenüber ist Ivor Browns 'Shakespeare (Der Mensch – Der Dichter – Seine Zeit)'[30]) nicht ohne Einschränkungen hinzunehmen. Die populäre Darstellungsform bringt es mit sich, daß das Buch nicht frei von Vereinfachungen und Übertreibungen geblieben ist. Der journalistische Stil des Verfassers tut ein übriges, um Dinge zu zerreden, an die man nur mit größter Vorsicht rühren kann. Mannigfache überflüssige Exkurse (wobei vor allem G. B. Shaw ständig durch die Seiten geistert, ohne daß man einsehen könnte, wozu er hier bemüht wird) beeinträchtigen den ohnehin nicht gerade straffen Gang dieser Biographie, die im Rahmen der einschlägigen Forschung eine durchaus untergeordnete Rolle spielt.

Einen vorwiegend biographischen Charakter, der freilich durch die mit Eifer verfochtene These von der Zugehörigkeit Shakespeares zum römischen Katholizismus von vornherein in bestimmte Bahnen gelenkt ist, besitzt auch das Buch von Heinrich Mutschmann und Karl Wentersdorf: 'Shakespeare und der Katholizismus'[31]). Es ist das Bestreben der Verfasser, »so viel Material zusammenzutragen wie möglich, das zur Klärung der Frage nach Shakespeares Religion beitragen könnte – über seine Familie, seine Erziehung und die Umwelt, in der er aufwuchs, über seine erwählten Freunde, und über die Offenbarung seiner Persönlichkeit und seiner Anschauungen in seinen Werken« (S. 233). Um ausreichendes »Beweismaterial« zu gewinnen, müssen auch biographisch umstrittene Fakten herangezogen und apodiktisch ausgegeben werden. Soweit dabei auch Shakespeares Dichtung der Betrachtung einbezogen wird, sollen sehr zahlreiche »Anspielungen auf katholische Dogmen und Sitten« (S. 226) glaubhaft machen, daß nur ein Katholik dergleichen zu schreiben vermochte. Peinlich wirkt das Bemühen, den Nachweis zu führen, daß Shakespeare in seinen Dramen die katholische Geistlichkeit mit Sympathie dargestellt, aber die protestantischen Pfarrer der Lächerlichkeit preisgegeben habe. Mit welcher Scheinlogik argumentiert wird, ist etwa daran ersichtlich, daß die durchaus nicht immer günstig gehaltene Zeichnung der katholischen Würdenträger in den Königsdramen damit erklärt wird, Shakespeare habe es hier mit historischen Persönlichkeiten zu tun, so daß sie »nur teilweise Shakespeares eigene Erfindung« sind (S. 212). Da in dem gesamten Buch auf eine Auseinandersetzung mit dem einschlägigen kritischen Schrifttum verzichtet und nur der schon lange zurückliegende Versuch von J. M. Raich (Shakespeares Stellung zur katholischen Religion, Mainz 1884) allenthalben zur Unterstützung aufgeboten wird, ist mit dieser Veröffentlichung der Bereich der Shakespeare-Philologie verlassen. Übrigens hätten die Verfasser der ihnen offenbar unbekannt gebliebenen Studie von Gerard M. Greenewald[32]) entnehmen können, wie solche vorschnellen Folgerungen zu vermeiden sind. Von Greenewald wird der kaum zu beanstandende Schluß gezogen (S. 180): *»Since Shakespeare's attitude towards the Catholic Church is favorable, it does not necessarily follow that Shakespeare was a Catholic.«*

[30]) Manesse Verlag, Zürich 1950.
[31]) Pilger Verlag, Speyer 1950.
[32]) Rev. Gerard M. Greenewald, *'Shakespeare's Attitude towards the Catholic Church in »King John«'*, Diss. of the Catholic University of America, Washington 1938. Vgl. auch John de Groot, *'The Shakespeares and »The Old Faith«'*, New York 1946.

Eine zuverlässige Einführung für die Studierenden in den ganzen Fragen- und Problemkreis, der mit Shakespeare zusammenhängt, besitzen wir mit dem Göschen-Band 'Shakespeare'[33]), den Paul Meißner 1940 vorgelegt hat. Dieser auf Übersichtlichkeit abgestellte Abriß hat durch die inzwischen erfolgte Bearbeitung von Martin Lehnert, die es sich zum Ziel setzt, die mitunter etwas subjektiv gefärbte Diktion Meißners zu dämpfen und die sorgfältig ausgewählte Bibliographie auf den neuesten Stand zu bringen, nur gewonnen. Gliederung und Gedankenführung sind unverändert geblieben: nach einem einleitenden Abschnitt über das Theater Shakespeares vermittelt der erste Teil einen Überblick über »Leben und Werk«, während der zweite Teil »Weltbild und Wirkung« unter Einbezug von knapp gehaltenen Beispielen zu charakterisieren sucht.

III. Kultur- und Geistesgeschichte des Zeitalters

Pfingsten 1895 schrieb Wilhelm Dilthey an Graf York: »Ich hätte Ihnen auch so gern vorgelesen, was ich jetzt über Shakespeare schreibe ... Auch auf diesem Gebiete zeigt sich, daß die geschichtliche Bedingtheit auch der größten Erscheinung ... nur durch vergleichende Methode zum Bewußtsein gebracht werden kann.« Dieses Bemühen Diltheys, Shakespeare in der Dimension der abendländischen Kulturgeschichte zu begreifen, ist nur bis zu einem Entwurf gediehen, der uns sehr spät zugänglich wurde: mit dem 1954 von Herman Nohl herausgegebenen Bande 'Die große Phantasiedichtung'[34]), in dem der Aufsatz 'Shakespeare und seine Zeitgenossen' enthalten ist. Dilthey hat dabei das vor einem halben Jahrhundert durchaus nicht unbeträchtliche Wagnis auf sich genommen, die »geistige Atmosphäre« zu bestimmen, in der Shakespeare lebte und wirkte. So bescheiden der Horizont von Diltheys internationalen Kenntnissen damals noch war, so entschieden hat er doch bereits in die Richtung gedeutet, in der sich methodisch alsbald die Shakespeare-Forschung mit bemerkenswertem Erfolg bewegen sollte: »Suchen wir alle die geistigen Tatsachen auf, welche diese mächtige Dichtungskraft in ihrem Zeitalter umgaben und über welche sie sich erhoben hat, dann werden die einzelnen Forschungen über ihn sich wie von selber zu einem Ganzen zusammenschließen« (S. 57). Damit ist ein Ziel genannt, das heute ganz allgemein mehr denn je zuvor als verpflichtend anerkannt wird – nur daß die fast erdrückend reichen Ergebnisse der *Background*-Forschung, wie sie sich im Laufe der letzten fünfzig Jahre eingestellt haben, es weit schwieriger machen als Dilthey ahnen konnte, die unzähligen Einzelheiten »zu einem Ganzen zusammenzuschließen«.

Die Probleme der europäischen Geistesgeschichte an jenem entscheidenden Punkt aufzurollen, den der Übergang Englands vom Mittelalter zur Neuzeit darstellt, ist auch das Hauptanliegen eines zweiten Werkes, das ebenfalls posthum erschienen ist: Paul Meißners 'England im Zeitalter von Humanismus, Renaissance und Reformation'[35]). Es ist hier nicht unsere Aufgabe, Rang und Bedeutung dieses auf eine »geisteswissenschaftliche Analyse der Epoche« (S. 14) ausgehenden Buches zu ermessen. Aber es darf auch nicht übersehen werden, daß die beherrschende Erscheinung Shakespeares hinter allem sichtbar wird, was Meißner über die Struktur seines Zeitalters zu berichten hat – bis zu dem Maße, daß Shakespeares Dramen wie ein fortlaufender Kommentar zu dem ideengeschichtlich erfaßten Lebensgefühl seiner Epoche anmuten. Meißner hat es sich besonders angelegen

[33]) 1. Aufl. Berlin 1940 (Göschen Bd. 1142), 2. Aufl. bearbeitet von M. Lehnert, Berlin 1954.
[34]) Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1954.
[35]) Verlag F. H. Kerle, Heidelberg 1952.

sein lassen, Shakespeares »Auseinandersetzung mit der Ordnungsidee« (S. 222) hervorzukehren: durchaus in Übereinstimmung mit der Konzeption seiner kleinen Shakespeare-Monographie, von der im vorausgehenden Abschnitt zu berichten war.

Neben diesem anspruchsvollen Versuch eines Gesamtbildes fehlt es in der jüngsten Forschung nicht an der Bereitschaft, Teilaspekte in ein helleres Licht zu rücken. 'Das Rußlandbild im England Shakespeares' [36]) behandelt Karl Heinz Ruffmann, der sich dafür auf zahlreiche Vorarbeiten von I. Ljubimenko stützen kann (die übrigens wohl im Literaturverzeichnis angeführt sind, auf die aber im Text kaum verwiesen wird). Die Geschichte der englisch-russischen Beziehungen im 16. Jahrhundert ist auf weite Strecken hin die Geschichte der *Muscovy Company* (S. 15). Alles, was mit der Gründung, Ausbreitung und Wirkung, schließlich mit dem Niedergang der *Muscovy Company* zusammenhängt, wird unter Auswertung des Quellenmaterials verläßlich dargestellt. Dabei wird ersichtlich, daß der russische Gedanke an eine politische Allianz, der bei der Vergebung von Handelsrechten an die Engländer ursprünglich eine Rolle spielte, seit 1584 völlig aufgegeben worden ist und beide Partner von kommerziellen Erwägungen ausgingen (S. 23), bis dann in dem seit dem Ende des 16. Jahrhunderts zwischen Engländern und Holländern ausgetragenen erbitterten wirtschaftlichen Ringen um den Moskauer Markt die Niederländer (um die Mitte des 17. Jahrhunderts) die Oberhand gewannen. Eingehend verweilt der Verfasser bei der Frage, wie sich das russische Volksleben mitsamt seinen Institutionen im Spiegel der damaligen englischen Reiseberichte ausnimmt (S. 48ff.). Etwa ein Drittel der uns bekannten derzeitigen europäischen Reiseaufzeichnungen über den Moskauer Staat des 16. Jahrhunderts stammt aus der Feder von Engländern, wobei noch veranschlagt werden muß, daß die wertvollen Aktensammlungen der *Muscovy Company* beim großen Londoner Brand von 1666 untergingen. Im Zusammenhang mit Shakespeare wird man vor allem sein Augenmerk darauf zu richten haben, welche Vorstellung von Rußland bei englischen Dichtern und Publizisten im Umlauf war. Auch ohne ausgesprochen literarhistorische Ansprüche zu erheben (vgl. etwa die widersprüchliche Datierung von '*Love's Labour's Lost*' S. 155 und S. 171), macht sich doch der Verfasser darum verdient, diesem Sachverhalt nachzugehen. Das berühmteste und umfassendste Sammelwerk der elisabethanischen Reiseliteratur, zu dem auch die Mitglieder der *Muscovy Company* einen erheblichen Beitrag leisteten, ist bekanntlich der Folioband von Richard Hakluyt d. J., der 1589 herauskam: '*Principal Navigations, Voyages, Traffiques, and Discoveries of the English Nation*'. Er wurde ergänzt und erweitert durch Hakluyts Schüler und Nachfolger Samuel Purchas (1613). Doch auch die Dichter des Zeitalters sind nicht unberührt von dieser neu erschlossenen Welt geblieben, wie vor allem William Warner und Michael Drayton zeigen. Wenn daneben selbst die Dramatiker (Marlowe, Heywood, Shakespeare) gelegentliche Anspielungen bekunden und sogar die *Russian Masque* zu einer Stilmode wird (vgl. '*Love's Labour's Lost*' V, 2), so ist der Punkt erreicht, an dem Zeitgeschichte und Dichtungskunde einander begegnen. Was nun Shakespeare anbelangt, so kann sich Rezensent nicht des Eindrucks erwehren, daß das Wissen des Dramatikers um Rußland und den russischen Menschen nicht gerade in die Tiefe reichte. Hier steht es doch wohl nicht anders als bei den *»Ottoman references«*, die Shakespeares Werk enthält: das Wort *»Turkish«* wird von Shakespeare durchaus im Sinne von *»cruel, savage, barbarous«* gebraucht. Das Glei-

[36]) Verlag »Musterschmidt«, Göttingen 1952 (Göttinger Bausteine zur Geschichtswissenschaft, Heft 6).

che gilt für die Bezüge auf Rußland und den Russen – hatten doch schließlich die zeitgenössischen Berichte die Regierungsweise der Zaren als barbarisch und tyrannisch, ja als dem unchristlichen türkischen Despotismus nahe verwandt bezeichnet (Ruffmann S. 87). Aber wie die *Levant Company* (1592 gegründet) dazu beigetragen hat, auf kommerziellem Hintergrund den Türken auch einmal mit freundlicheren Augen zu sehen, so dürfte zuvor schon die *Muscovy Company* (1555 gegründet) veranlaßt haben, daß man bereit war, auch am Moskauer Staat solche Vorzüge wahrzunehmen. Wenn John W. Draper[37]) vermerkt: *»one infers that, though Elizabethans disliked the Turks, they used with gusto the rugs and the dried currants that came from the Levant«* (S. 531), so sieht man sich versucht hinzuzufügen: trotz aller Abneigung gegen die barbarischen Russen wußten sie die wertvolle Fracht an Wal- und Seehundsöl, Talg, Wachs, Häuten, Flachs und Kaviar zu schätzen, die ihre Kauffahrer von der nordöstlichen Reise mit sich brachten, so wie das aus russischem Hanf hergestellte Tauwerk den englischen Schiffen zugute kam, welche die Armada besiegten.

Wenn Ruffmann als gewichtigstes Zeugnis für Shakespeare auf die »Russian Masque« in *'Love's Labour's Lost'* verweisen kann, so hat sich Gerda Prange generell der Aufgabe zugewandt, 'Shakespeares Äußerungen über die Tänze seiner Zeit'[38]) als ein kultur- und volkskundlich ergiebiges Thema zu behandeln. Das reiche Material, das beigebracht wird, rechtfertigt die Behauptung, daß Shakespeare »ein besonders guter Kenner und sicherer Zeuge der Tänze seiner Zeit gewesen ist« (S. 132). Da über die Arten und Namen der damals geläufigen Tänze noch manche Unklarheit besteht, wird man sich gern der Führung von Gerda Prange anvertrauen, die nicht nur die typischen Tanzformen *(Measure, Passy Measures Pavin, Gaillarde* und *Cinque Pas, Branle, Canary, Volta, Courante, Jig, Morris, Hay, Bergomaska* und *Dump)* aus Shakespeares Dramen belegt, sondern auch über Herkunft und Verbreitung willkommene Auskunft gibt.

Auf die politischen Denkgewohnheiten und die gesellschaftliche Struktur des Zeitalters ist von dem reichen Quellenmaterial her, das Ruffmann auswertet, neues Licht gefallen. Gewiß bleibt in dieser Hinsicht noch manches zu tun. Robert Weimann ist sogar davon überzeugt, daß die ökonomischen und sozialen Grundlagen bisher nur ungenügend beachtet worden sind. Mit seiner Berliner Dissertation 'Die Bedeutung des englischen Absolutismus für die Entwicklung des Elisabethanischen Dramas'[39]) möchte er nachholen, was lange versäumt worden ist. Als Teildruck lassen die Auszüge, die inzwischen unter dem Titel 'Zur Entstehungsgeschichte des elisabethanischen Dramas'[40]) in Aufsatzform erschienen sind, erkennen, mit welcher Methode Weimann gerüstet ist. Der Verfasser empfindet sich als Vertreter einer »historisch materialistischen Shakespeare-Forschung«, die »den Gegenstand selbst in seiner dialektischen Bestimmtheit« zu ergreifen sucht (S. 201). Des weiteren wird uns versichert: »Eine historisch materialistische Interpretation vermag sich weder mit der rein empirischen Quellenauswertung (E. K. Chambers) noch mit einer positivistisch modifizierten Milieudeutung (Ch. J. Sisson) zu begnügen« (S. 223). Diese entschiedene Frontstellung, die überdies zu einem guten Teil ins Leere zielt (denn die »positivistisch modifizierte Milieudeutung« ist einfach dort nicht zu finden, wo sie gesucht wird),

---

[37]) John W. Draper, *'Shakespeare and the Turk'* (Journal of English and Germanic Philology LV, 1956, S. 523–532).
[38]) Sh.-Jb. Bd. 89, 1953, S. 132–161.
[39]) Diss. Berlin, Humboldt-Univ., 1955 (Masch.). 480 S.
[40]) Ztschr. f. Anglistik u. Amerikanistik IV, 1956, S. 200–242.

macht mißtrauisch – und zwar den Verfasser wie den Leser. Wenn man am Schluß der Untersuchung in der Zusammenfassung erfährt, das elisabethanische Drama sei entstanden »sowohl als ein Produkt der bürgerlich-kapitalistischen als auch der monarchisch-absolutistischen Entwicklung« (S. 231), so kann man nicht recht einsehen, was damit gewonnen ist.

Förderlicher erscheint der Versuch, ganz allmählich den Zeitgeist zu erschließen, indem man den Lebensidealen nachgeht, wie sie im Schrifttum der Epoche sich immer erneut in ihrer eigentümlichen Spielfarbe dokumentieren, wobei neben der Dichtung auch Zeugnisse wie Briefe, Tagebücher und *»News Chronicles«* zu berücksichtigen sind. Einen Schritt in diese Richtung vollzieht Fritz Windeler mit seiner Dissertation 'Die frühelisabethanischen Lebensideale und ihre zeitgeschichtlichen Hintergründe' [41]). Ehe hier aber an zuverlässige Ergebnisse in großem Rahmen gedacht werden kann, bedarf es zunächst einer sorgfältigen Erkundung, wie das Zeitalter über einzelne Stände, Berufe und Funktionen im öffentlichen Dienst gedacht hat. Für den insularen Humanismus sind wir diesbezüglich recht gut unterrichtet (da man im Gesinnungskreis um Thomas More nach dem Muster des Erasmus in dieser Hinsicht keinen Hehl aus seiner Meinung gemacht hat), während sich aus mannigfachen Gründen bei den elisabethanischen Dramatikern das Problem auffällig kompliziert. Einen geschickt gewählten Ansatzpunkt findet man in der Abhandlung von Ludwig Borinski: '»Soldat« und »Politiker« bei Shakespeare und seinen Zeitgenossen' [42]). Der Gegensatz zwischen dem Typ des politischen Menschen und dem unpolitischen Soldatentyp wird an einer Fülle von Beispielen entwickelt und um einen Ausblick auf Shakespeares Nachfolger bereichert, bei denen das Soldatenideal zum Persönlichkeitsideal schlechthin geworden ist (S. 114). Greift man die Anregung auf, von hier aus den historischen Ursprüngen solcher festgeprägter Begriffspaare nachzugehen (S. 120), so sieht man sich vor der Aufgabe, die sozialen Gegebenheiten und die in verschiedenartigen »Lebenskreisen« *(Court – City – Country)* sich formierenden Anschauungen in Rechnung zu ziehen. Erst von diesem Untergrund her kann auch der Ursprung der »tragischen Weltstimmung« einsichtig werden, wie sie sich nicht nur bei Shakespeare, sondern auch bei fast allen bedeutenderen Zeitgenossen zwischen 1600 und 1610 abzeichnet. Borinski hat davon höchst aufschlußreich in seinem Aufsatz 'Die tragische Periode der englischen Literatur' [43]) gesprochen. Zugleich zeigt der Verfasser sich um den Nachweis bemüht, »wie vollständig bereits die frühesten Werke des Dichters die tragische Weltstimmung der Meisterdramen vorwegnehmen« (S. 295). Auf die vielfältigen Fragen, die mit dem Problem der Shakespeareschen »Weltanschauung« zusammenhängen, wird in Absatz V unseres Berichtes eingegangen. Hier muß abschließend nur noch einmal betont werden, daß die neuere Forschung doch wohl nicht länger bereit ist, die soziale und gesellschaftliche Struktur der Elisabethzeit als ein Muster von innerer Geschlossenheit und äußerer Ordnung auszugeben. Man ist inzwischen auf tiefgreifende Spannungen aufmerksam geworden, welche die noch in der frühelisabethanischen Periode streng bewahrte *»social hierarchy«* erfüllen. Oder wie uns L. G. Salingar versichert hat: *»In social life, in thought, and in literature the period about 1600 marks a turning-point in English history«* [44]). Von hier aus zeichnet sich die

[41]) Diss. Hamburg 1955 (Masch.). XII u. 130 S.

[42]) Sh.-Jb. Bd. 91, 1955, S. 87–120. Dazu jetzt auch Paul A. Jorgensen: *'Shakespeare's Military World'*, Univ. of California Press, Berkeley and Los Angeles 1956 (345 S.).

[43]) Die Neueren Sprachen 1955, S. 289–307.

[44]) L. G. Salingar, *'The Social Setting'* (in: *'The Age of Shakespeare'*, ed. by Boris Ford, 1955, S. 15–47), bes. S. 18.

Bereitschaft ab, die Shakespearische Tragödie als Beleg für die eminent kulturschöpferische Leistung eines *»Elizabethan Compromise«* anzusehen [45]), mit dem die mannigfachen Widersprüche, wie sie nicht zuletzt durch unabdingbare *»class tensions in Elizabethan society«* hervorgerufen worden sind, dann doch im Bereich des Künstlerischen zu einer neuen und höheren Einheit zusammengeführt werden.

IV. Theater- und Dramengeschichte

Theatergeschichtliche Forschungen zur Shakespeare-Bühne sind heute fast ausschließlich zu einer Angelegenheit der Amerikaner und der Engländer geworden [46]). Dabei sind in den letzten Jahren wieder eine Reihe von Fragen in Fluß gekommen, für die man längst eine befriedigende Antwort gefunden zu haben glaubte. Den Anstoß zur Wiederaufnahme der alten Diskussion über die Beschaffenheit der Shakespeare-Bühne erteilte der Amerikaner Leslie Hotson mit seiner These, daß wir zumindest bei den Hofaufführungen, aber wohl auch im *Public Theatre* mit einer *»arena stage«* zu rechnen hätten [47]). Für diese Annahme stützte er sich auf Angaben in den *Revels Accounts of Queen Elizabeth's Household,* besonders aber auf solche in den *Works Accounts* des *Office of Works,* die für die Spielzeit 1601/1602 in Whitehall eine Bühnenform zu bezeugen scheinen, bei der das Spielfeld nach allen Seiten hin von Zuschauern umgeben war. Trotz eines beachtenswerten Aufwandes von Belegmaterial hat sich Hotsons These nicht durchsetzen können. Der Haupteinwand geht dahin, daß wir nach Maßgabe der Überlieferung gar nicht das Recht haben, von *»the Elizabethan theatre«* zu sprechen, sondern daß nur von *»Elizabethan theatres«* gesprochen werden kann, da offenbar verschiedene Lokalitäten und unterschiedliche Arten von Darbietungen (am Hofe, auf den Landsitzen des Adels, in den *Inns of Court,* im *Private Theatre,* im *Public Theatre*) auch eine jeweils eigene Aufführungspraxis mit sich brachten [48]). Daher scheint es angebracht, sich mit der Kennzeichnung einiger beherrschender Grundformen zufrieden zu geben [49]) und darauf zu verzichten, einen einzigen Bühnentyp als allgemeinverbindlich hinzustellen. Was unsere Vorstellung von Shakespeares *Globe Playhouse* betrifft, so können wir uns dafür an das Standardwerk von John Cranford Adams [50]) halten. Die aus einem sorgfältigen Studium der zeitgenössischen Dokumente erwachsene Rekonstruktion dürfte nur in wenigen Einzelheiten eine Revision vertragen [51]).

Bei Lage der Dinge ist nicht zu erwarten, daß die deutschsprachige Forschung mit Nachdruck in diese theatergeschichtlichen Gespräche einzugreifen vermöchte. Und doch will die Erwartung nicht unbegründet erscheinen, daß es uns möglich

---

[45]) Darüber zuletzt P. N. Siegel, *'Shakespearean Tragedy and the Elizabethan Compromise'*, New York 1957.

[46]) Vgl. den Forschungsbericht von Allardyce Nicoll, *'Studies in the Elizabethan Stage since 1900'* (Shakespeare Survey 1, 1948, S. 1–16).

[47]) Leslie Hotson, *'Shakespeare's Arena'* (Atlantic 193, 1954, Heft 2, S. 62–66). Ders., *'The First Night of »Twelfth Night«'*, London 1954. Ders., *'The Projected Amphitheatre'* (Shakespeare Survey 2, 1949, S. 24 ff.).

[48]) Vorzüglicher Überblick bei F. P. Wilson, *'The Elizabethan Theatre'* ((Neophilologus 1955, S. 40–58).

[49]) Zu den Grundformen der elisabethanischen *»Stage Practice«* vgl. M. Doran, *'Endeavors of Art'*, Madison 1954, S. 279 ff.

[50]) John Cranford Adams, *'The Globe Playhouse: Its Design and Equipment'* (Harvard University Press 1942).

[51]) Als jüngster Beitrag: Irwin Smith, *'Shakespeare's Globe Playhouse: A Modern Reconstruction in Text and Scale Drawings'* (New York 1956). Siehe auch C. Walter Hodges, *'The Globe Restored: A Study of the Elizabethan Theatre'*, London 1953.

sein sollte, von einem Ansatzpunkt her unser Scherflein beizusteuern: von der Aufführungspraxis der Englischen Komödianten her. Denn die von ihnen verwendete Bühnenform »ist eine Abart der Shakespeare-Bühne«, wenn auch »wesentlich primitiver, da keine festen Bühnenräume bei den Wanderfahrten zur Verfügung standen«[52]). Immerhin wäre denkbar, daß sich von hier aus einige bescheidene Rückschlüsse auf das heimische Vorbild ergeben könnten. Der Schwierigkeiten sind freilich genug: bekanntlich lehnt sich der erste feste Theaterbau in Deutschland, der für die Komödianten errichtet wurde, nämlich das Ottonium in Kassel (1611), nicht an die Form des englischen Theaters an, sondern geht auf Vitruv und Palladios Bau in Vicenza zurück. Anders sieht es hingegen aus, wenn man den dramaturgischen Wirkungen der Englischen Komödianten auf das deutsche Spielgut des Zeitalters Aufmerksamkeit schenkt. Für Heinrich Julius von Braunschweig ist wahrscheinlich zu machen, daß alle Stücke von ihm außer der ersten Fassung der 'Susanna' die elisabethanische Bühne voraussetzen[53]). Und für Jacob Ayrer läßt sich wenigstens so viel sagen, daß die teilweise recht ausführlichen Regieanweisungen in seinen Dramen ersichtlich machen, in welchem Umfang und in welcher Funktion er Vorderbühne, Hinterbühne und Oberbühne (»Zinne«) beansprucht hat. Die materialreiche Dissertation von Lothar Rükkert[54]) sollte den Anreiz geben, noch systematischer als es bisher geschehen ist, und vor allem in ständigem Bezug auf die neue Situation, in der sich die angelsächsische Forschung zur Shakespeareschen Bühnenform befindet, solche Rückschlüsse auf die elisabethanische Bühnenpraxis in Rechnung zu ziehen.

Im Rahmen der anglistischen Fachwissenschaft hat Rudolf Stamm mit seiner 'Geschichte des englischen Theaters'[55]) der Shakespearezeit ein eigenes Kapitel gewidmet. Er hat sich dabei freilich von Seiten der Theaterwissenschaft den Vorwurf zugezogen, daß seine Darstellung der kulturgeschichtlichen Sphäre verhaftet bleibe und in der Beschränkung auf die insularen Verhältnisse an der inneren Verflochtenheit des europäischen Theaters vorbeisehe[56]). Als Antwort greift Stamm methodologische Fragen in seinem Aufsatz 'Dramenforschung'[57]) auf, der unnötigerweise etwas von Ressentiment gefärbt ist, aber doch recht Beachtenswertes über die Einheit von Drama und Theater als Grundlage der wissenschaftlichen Beschäftigung zu sagen hat. Dem Dramenforscher wird die Aufgabe zugewiesen, die verschiedenen Aspekte des Shakespeareschen Dramas »aus ihrer Funktion im dramatisch-theatralischen Gesamtkunstwerk heraus zu begreifen« (S. 135). Es steht außer Zweifel, daß dabei die historische Perspektive unter keinen Umständen vernachlässigt werden darf. Ihr gelten einige Beiträge der jüngsten Forschung, die Beachtung verdienen. So überblickt Johannes Kleinstück[58]) noch einmal die Entwicklung, die in England von der mittelalterlichen »Tragödie« zum Re-

---

[52]) Hans Heinrich Borcherdt, 'Die Englischen Komödianten' (Kap. IV, Abs. 5 seiner Darstellung 'Geschichte des deutschen Theaters' in Stammlers 'Aufriß' Bd. III, bes. Sp. 457). Vgl. auch den bisher in der deutschen Forschung nicht ausreichend beachteten Aufsatz von R. Pascal, '*The Stage of the Englische Komödianten*' (Modern Language Review XXXV, 1940, S. 367–376).

[53]) Vgl. A. H. J. Knight, '*Heinrich Julius Duke of Brunswick*', Oxford 1948 (Modern Language Studies III), bes. Abs. VII.

[54]) 'Die Bühne Jacob Ayrers rekonstruiert aus seinen Bühnenanweisungen', Diss. Mainz 1955 (Masch.).

[55]) Verlag A. Francke, Bern 1951. Dazu die Bespr. von H. Oppel, DLZ 1952, Sp. 246 bis 250.

[56]) H. H. Borcherdt in Anglia Bd. 71, 1952/53, S. 367–371.

[57]) Sh.-Jb. Bd. 91, 1955, S. 121–135.

[58]) 'Die mittelalterliche Tragödie in England' (Euphorion Bd. 50, 1956, S. 177–195).

naissancedrama führt. Der Verfasser betont, daß Lydgate und der *'Mirror for Magistrates'* kaum zu verstehen sind, wenn man nicht von dem spätmittelalterlichen Fortunaproblem seinen Ausgang nimmt. Darüber hinaus sucht er den Nachweis zu erbringen, »daß die Grundgedanken beider Werke teilweise bereits im 13., sicher aber schon im 14. Jahrhundert gedacht wurden« (S. 179). Die Auffassung des Tragischen, wie sie hier ersichtlich werde (Schuld des Menschen als bloße Verblendung, als Abkehr von einem besseren Wissen), »hat ihre Wurzeln einmal im Erlebnis der Macht Fortunas, und zum anderen im Sündenspiegel bzw. in der mittelalterlichen Predigt« (S. 191). Nach Kleinstück »bedurfte es einer Revolte gegen die mittelalterlichen Geistesformen, um die echte Tragödie zu schaffen« (S. 193). Den ersten Schritt dazu habe Marlowe getan, während dann Shakespeare mit *Richard III.* eine tragische Gestalt geschaffen habe, »die mit denen der Griechen vergleichbar ist« (S. 195). Der ständige Bezug zur Sündenliteratur und zum Predigtstil, die gemeinsam auf das Exemplarische abzielen, dürfte in der Tat an einen Zusammenhang rühren, der bisher noch nicht ausreichend veranschlagt worden ist. Hier liegt das Neue und Anregende dieser Studie, die auf Grund ihres skizzenhaften Charakters freilich nicht alle Fragen beantworten kann, die ein so vielschichtiges Argumentieren mit Denkformen, Stilmoden, Literaturgattungen und Geschmacksrichtungen mit sich bringt. Außerdem würde man sich eine Auseinandersetzung mit Heinrich Straumann[59]) wünschen, der die im 16. Jahrhundert vertretenen Theorien des Tragischen im schroffen Gegensatz zur Praxis der Volksbühne gesehen hat.

In einem begrenzteren Raum bewegen sich Arbeiten, die dem vorshakespeareschen Drama unter besonderer Berücksichtigung von Einzelaspekten gelten. Hier sind vor allem einige wertvolle Münchner Dissertationen zu nennen, die unter der Leitung von Wolfgang Clemen entstanden. Josef Förg untersucht 'Typische Redeformeln und Motive im vorshakespeareschen Drama und ihre Vorbilder bei Seneca'[60]), während Helene Gruner 'Studien zum Dialog im vorshakespeareschen Drama' unterbreitet[61]). Erst auf diesem Hintergrund ist dann auch mit Gewinn an die Frage nach den 'Typischen Situationen im elisabethanischen Drama'[62]) heranzutreten, deren sich Friedrich Hoffmann angenommen hat. Einer nach Motiv und Stil durchaus eigengesetzlichen Szene wendet sich Gisela Uphoff zu: 'Die Geisterszenen in der englischen Tragödie des 16. Jahrhunderts'[63]). In diesem thematischen Zusammenhang müßten noch andere Arbeiten genannt werden, bei denen freilich neben der dramengeschichtlichen Relevanz das Problem der dramatischen Struktur in den Vordergrund rückt, so daß sie in Absatz VIII unseres Referates Erwähnung finden.

Es ist nur recht und billig, an dieser Stelle zu vermerken, daß in der jüngsten deutschen Shakespeare-Forschung kaum eine solche Fülle von methodisch ungewöhnlich sicher geführten Studien hervortreten konnte, wenn nicht Levin L. Schücking mit seiner überaus gehaltreichen Untersuchung 'Shakespeare und der Tragödienstil seiner Zeit'[64]) dafür den Weg bereitet hätte. Denn damit ist für alle künftige Forschung ein verbindliches Vorbild gegeben, das Gemeinsame im Drama der Elisabethzeit zu erfassen, ohne doch dabei Shakespeare seines be-

[59]) 'Zur Auffassung vom Wesen der Tragödie in der englischen Literatur vor Shakespeare' (in: Eumusia, Ernst Howald zum 60. Geburtstag, Zürich 1947, S. 140–153).
[60]) Diss. München 1955 (Masch.), 152 S.
[61]) Diss. München 1955 (Masch.), 110 S.
[62]) Diss. München 1954 (Masch.), 186 S.
[63]) Diss. Göttingen 1956 (Masch.).
[64]) Verlag A. Francke, Bern 1947 (Sammlung Dalp Bd. 45).

sonderen Ranges zu berauben. Das dramatische Spielgut dieser Epoche ist hier in ebenso knapper wie eindringlicher Form in Hinblick auf die »stilistisch bedeutungsvollsten und den tieferen Kunstwillen verratenden Ausdrucksmittel« (S. 6) gesichtet worden. Was Schücking als Hauptmerkmale über das sensationelle Element in der Handlung, über die Motivhäufung und die Mittel der Eindrucksverstärkung, über die seelische Dynamik, über die Sensibilität und das Exzentrische im Charakterbild ohne alle konstruktiven Tendenzen rein vom Beispiel her entwickelt, ist geeignet, nicht nur unsere allgemeine Kenntnis der damaligen Kunstgesinnung entscheidend zu bereichern, sondern auch den Anstoß zu weiteren Arbeiten zu geben, die sich auf der von ihm vorgezeichneten Bahn bewegen. Wenn Schücking in einem Kapitel dieses Buches »die Verstärkung der seelischen Dynamik im Willenskampf« behandelt, so hat sich im unmittelbaren Anschluß daran Horst Oppel[65]) um den Nachweis bemüht, daß der Willenskampf bei Shakespeare außerordentlich vielgestaltig in Erscheinung tritt. Vor allem bleibt es bei diesem Dichter kaum bei einem einfachen Gegeneinander der Willensrichtungen, mit dem sich die zeitgenössischen Dramatiker begnügten. Shakespeare hat die meisten Szenen, in denen sich ein Willenskampf zwischen zwei Partnern abspielt, so angelegt, daß es sich stets auch um einen *»inward struggle«* handelt. Oppel glaubt darin als wirksames Erbe das Herzstück des humanistischen Dramas zu erkennen, das später zum Kern von vielen großen Entscheidungsszenen in den Tragödien, aber auch in den Historien und selbst den Komödien Shakespeares geworden ist.

Für die noch immer schwer überschaubare Entwicklungsgeschichte des vorshakespeareschen Dramas hat Wolfgang Clemen mit seinem gehaltvollen Buch 'Die Tragödie vor Shakespeare'[66]) einen Beitrag geleistet, der zweifellos für erhebliche Zeit die einschlägigen Bemühungen bestimmen und befruchten wird. Dieses Werk dürfte neben Clemens Kommentar zu '*Richard III.*' die gewichtigste Arbeit darstellen, welche die deutsche Shakespeare-Forschung in unserer Berichtszeit erbrachte. Werdegang und Wandlung der Tragödie in dem Zeitraum zwischen dem '*Gorboduc*' und Marlowes '*Edward II.*' werden hier an der Entwicklung der dramatischen Rede in jeder Hinsicht aufschlußreich verfolgt. Die Rede darf als eines der wichtigsten Strukturelemente der elisabethanischen Tragödie gelten, so daß auch eine Betrachtungsweise, die zunächst nur einem Teilbereich im Organismus des Dramas gewidmet ist, dann doch mit Notwendigkeit dem Ganzen der dramatischen Dichtung zuführt. Solche Redestücke lassen in der Art, wie sie von den Dramatikern gebraucht werden, eine ungewöhnliche Formenvielfalt erkennen, die einerseits dem individuellen Gestaltungswillen einen ausreichenden Spielraum läßt, andererseits in den Übereinstimmungen und Entsprechungen einen gemeinsamen »Stilwillen« ersichtlich macht. Auch die Tragödie Shakespeares steht in der Tradition der dramatischen Rede und läßt sogar noch die typischen Grundformen erkennen, die ihre eigene Geschichte haben. So besteht aller Anlaß, den Redestücken in den drei Jahrzehnten der englischen Dramengeschichte, die dem Schaffen Shakespeares vorhergehen, die Aufmerksamkeit zuzuwenden: »Gerade in der vorshakespeareschen Tragödie ist die Rede ein ganz fester Begriff, ein Grundpfeiler, ja Fundament des Dramas, von dem aus zunächst das ganze

[65]) 'Zur Problematik des Willenskampfes bei Shakespeare', Sh.-Jb. Bd. 89, 1953, S. 72 bis 105.

[66]) Mit dem Untertitel 'Ihre Entwicklung im Spiegel der dramatischen Rede', Verlag Quelle & Meyer, Heidelberg 1955 (Schriftenreihe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, N. F. Bd. V).

übrige Gebäude angelegt wird« (S. 10). Nach einem vorbereitenden Teil, der die Bedeutung der Rhetorik für alle literarischen Gattungen im 15. und 16. Jahrhundert dartut und die Grundtypen der dramatischen Rede im europäischen Renaissancedrama entwickelt, wendet sich Clemen mit dem Hauptteil seiner gedankenreichen Untersuchung den repräsentativen Dramatikern und ihren Werken zu, um hier im Einzelnen Wesen und Funktion dieses Stilelementes zu charakterisieren. Dabei entsteht nicht nur ein in sich abgerundetes Bild der zwischen 1560 und 1590 in England führenden Dramatiker (Sackville und Norton, Kyd, Marlowe, Peele, Greene), sondern auch das anonyme Spielgut (*'Gismond of Salerne'*, *'The Misfortunes of Arthur'*, *'Locrine'* u. a.) wird einer gründlichen Überprüfung unterzogen. Im abschließenden dritten Teil wird in ständigem Bezug auf das nun ausgebreitet vor uns liegende Material ein bestimmter Grundtypus, nämlich der der Klagerede, zu den verwandten Erscheinungen der Weltliteratur in Beziehung gesetzt. Zur Abrundung fügt der Verfasser noch Interpretationen einzelner Klagereden bei, die geeignet sind, ersichtlich zu machen, »wie durch Aufbau, Gliederung und Zusammensetzung der Klagereden die Einzelformen in ganz verschiedene Beleuchtung rücken können« (S. 225). Die Bedeutung dieses Werkes für die Forschung ist kaum hoch genug zu veranschlagen. Niemals zuvor ist die Wandlung vom älteren Rede- und Deklamationsstück zum Handlungsdrama mit allen Übergängen und Überschneidungen so zuverlässig geschildert worden, wie es hier geschieht. Gleichzeitig läßt die Arbeit unumstößlich erkennen, wie viel noch für die Form- und Stilgeschichte des vorshakespeareschen Dramas zu tun übrig bleibt. Damit ist wohl der Verzicht ausgesprochen, die Vorläufer Shakespeares, so wie es lange üblich war, noch länger mit einigen wenigen zusammenfassenden Formeln charakterisieren zu wollen, aber zugleich ist der Anstoß erteilt, nunmehr das Verhältnis der überlieferten typischen Formen zu dem jeweiligen individuellen Ausdruckswillen auf voller Breite der dramatischen Strukturelemente zur Diskussion zu stellen. Nicht zuletzt werden solche Untersuchungen dem Verständnis Shakespeares dienen, dessen Eigenart und besondere schöpferische Kraft gerade dort greifbar wird, wo er auf den Grundlagen weiterbaut, die ihm überkommen sind. Wenn das vorliegende Buch auch nichts anderes als eine Spezialuntersuchung sein will, so zeichnet sich doch der Weg ab, der unmittelbar der dramatischen Kunst der englischen Renaissance zuführt. Hier dokumentiert sich eine Interpretationsmethode, von der es mit Recht heißen kann, daß sie »die einzelne Erscheinung jeweils in ihrem Sinnzusammenhang und folglich zusammen mit anderen Erscheinungen behandelt« (S. 262).

V. Shakespeares Weltbild

Das »Weltbild« Shakespeares ist ein Thema, das wie wenige mitten hinein in die Problematik der Shakespeare-Forschung führt. Zwar wird niemand bezweifeln, daß aus dem dramatischen und lyrisch-epischen Werk dieses Dichters eine durchaus persönliche Betrachtungsweise von Mensch und Welt erfahrbar wird, aber seit geraumer Zeit hat man die Sicherheit verloren, klar zu scheiden, was nur Shakespeare zugehört, und was ganz allgemein den Geist seines Zeitalters widerspiegelt. Nachdenklich stimmt das Wort eines angelsächsischen Kritikers: *»Books on Shakespeare's 'ideas' are apt either to be arbitrarily subjective or to submerge Shakespeare in the commonplace of his age«* [67]). Solange unter dem Eindruck der »romantischen« Shakespeare-Interpretation die Dramen als Studien eines Dichters (nicht

[67]) J. C. Maxwell, The Review of English Studies 1953, S. 281.

als Bühnenstücke eines Theaterschriftstellers) gelesen wurden, glaubte man sich berechtigt, die Charaktergestalten Shakespeares über den Rahmen des Dramas hinaus als verbindliche Zeugnisse für das Menschenbild des Dichters auszugeben, so wie man auch einzelne Dikten dem szenischen Zusammenhang entfremdete, in dem sie begegnen, um sie als Belege für Shakespeares moralische, ästhetische, metaphysische Ansichten gelten zu lassen. Die historisch-realistische Schule hat uns die Möglichkeit genommen, heute noch mit solcher Unbefangenheit in den Bereich des »Weltanschaulichen« vorzustoßen. Vor allem führte von zahllosen Einzelbeobachtungen her ein direkter Weg zu dem heute von keinem mehr geleugneten Zusammenhang der Shakespeareschen Betrachtungsweisen und Urteilsformen mit der allgemeinen Denkhaltung seiner Epoche. Die eindringlichen Beispiele, die dafür die englische und die amerikanische Forschung bereitgestellt hat[68]), sind in Deutschland durch L. L. Schücking laufend ergänzt und bereichert worden. Aber auch Max Deutschbein[69]) hat einen in jeder Hinsicht förderlichen Versuch unternommen, die *»Terms of Life«* als die konstitutiven und bedingenden Prinzipien des menschlichen Lebens im Urteil der Elisabethaner einer Strukturanalyse zugänglich zu machen. Noch weiter holte seine Schülerin Gisela Prym-von Becherer[70]) mit der für die damalige Forschungslage in Deutschland durchaus imponierenden Leistung aus, das Weltbild der Shakespeare-Zeit durch zeitgeschichtliche Studien auf den Gebieten der Naturwissenschaft, der Medizin, der Philosophie und der Theologie zu erschließen. Sobald man nun freilich damit Ernst macht, Shakespeares Werk in eine unmittelbare Beziehung zu den Prämissen des zeitgenössischen Denkens zu bringen, schalten sich Schwierigkeiten ein, von denen im folgenden zunächst anhand der Historien gesprochen werden soll.

In den letzten Jahrzehnten ist mehrfach versucht worden, an den Königsdramen Shakespeares die Grundzüge einer Staats- oder Geschichtsphilosophie abzulesen und den Dramatiker mit dem politischen, theologischen und philosophischen Bewußtsein seiner Zeit zu verbinden. In der deutschen Forschung hat vor allem H. H. Glunz[71]) in dieser Hinsicht verdienstliche Arbeit geleistet. In England bemühte sich E. M. W. Tillyard[72]) entsprechend um den Nachweis, daß im Mittelpunkt der Historienfolge eine geschichtsphilosophische Idee steht: in der Verkettung von Ursache und Wirkung entwickeln sich die geschichtlichen Ereignisse nach dem Gesetz der ewig waltenden Gerechtigkeit. Die sich daran anschließende Diskussion zwischen E. M. W. Tillyard[73]) und R. A. Law[74]) hat bereits erkennen lassen, daß der Nachweis einer solchen einheitlichen Konzeption nicht in jeder Richtung überzeugend erscheint und daß zumindest noch eine Reihe von Fragen offenbleiben. Um so erwünschter ist es, wenn sich nunmehr Walter F. Schirmer mit seinem Aufsatz 'Glück und Ende der Könige in Shakespeares

---

[68]) Vgl. bes. E. M. W. Tillyard, '*The Elizabethan World Picture*' (1943); Theodore Spencer, '*Shakespeare and the Nature of Man*' (1942); Hardin Craig, '*The Enchanted Glass*' (1950).

[69]) 'Die kosmischen Mächte bei Shakespeare', Verlag Schwalvenberg, Dortmund 1947.

[70]) 'Das Weltbild der Shakespearezeit', Diss. Marburg 1946 (Masch.), 175 S. Als Auszug: 'Der Makrokosmos im Weltbild der Shakespearezeit' (Sh.-Jb. Bd. 82/83, 1948, S. 52–87).

[71]) 'Shakespeares Staat', Verlag Klostermann, Frankfurt a. M. 1940 (Frankfurter Wissenschaftliche Beiträge Bd. 3). Ders., 'Shakespeare und Morus', Bochum 1938 (Kölner Anglist. Arb. Bd. 32).

[72]) '*Shakespeare's History Plays*', London 1944.

[73]) '*Shakespeare's Historical Cycle: Organism or Compilation?*' (Studies in Philology LI, 1954, S. 34–39).

[74]) '*Links between Shakespeare's History Plays*' (Studies in Philology L, 1953, S. 168–187).

Historien'[75]) in philologischer Sachlichkeit darauf beschränkt, »die Shakespeareschen Historien mit den als Quellen dienenden Chroniken von Holinshed und Hall zu vergleichen, um zu sehen, welche Änderungen der Geschichtsdarstellung Shakespeare in seinen Dramen vorgenommen hat, und ob sich daraus eines bestimmte Geschichtsauffassung Shakespeares folgern läßt« (S. 7). Einleuchtend wird dargetan, daß sich Shakespeare bereits in dem zweiten Teil seiner Jugendtrilogie um Heinrich VI. aus der geschichtsphilosophischen mehr in die rein menschliche Atmosphäre begeben hat. Nach einem Gang durch das Historienwerk darf es heißen (S. 10): »Aus diesem Vergleichen der Dramen mit den Chronikquellen, die den historischen Stoff lieferten, geht hervor, daß das eigentlich Geschichtliche Shakespeare von Drama zu Drama immer weniger interessierte und die freischöpferische Menschengestaltung immer mehr.« Im zweiten Teil seiner Abhandlung faßt Schirmer die Historiengattung als solche näher ins Auge, um – gestützt auf frühere Forschungen – Shakespeares Königsdramen als die dramatische Version des mittelalterlichen Themas vom Sturze der Fürsten anzusprechen, wobei vor allem die von Lydgate über den '*Mirror for Magistrates*' bis zu Shakespeare bewahrte Fortuna-Konzeption veranschlagt wird. Eine durchaus förderliche Studie, die die Gefahr einer abgelösten geschichtsphilosophischen Betrachtung eindringlich sichtbar macht.

So war es schon von Walther Fischer[76]) gemeint, wenn er davor warnte, »eine starre Staatsphilosophie Shakespeares zu konstruieren«, und wenn er von der Notwendigkeit gesprochen hat, »Shakespeares Bemerkungen über Staatskunst, Staatsauffassung u. dgl. jeweils genauestens daraufhin zu prüfen, ob sie in Hinblick auf die vorliegende Situation (oder vom Standpunkt eines bestimmten Charakters aus) gesprochen sind, oder ob sie als allgemeingültige Aussprüche vom Dichter gedacht sind« (S. 67). In den gebotenen Grenzen ist es dann allerdings möglich, über 'Das Bild der Herrschaft in Shakespeares Drama'[77]) zu berichten, wie es Reinhold Schneider in seinem Festvortrag getan hat. Wohl etwas zu unbedenklich bleibt Theodor Spira[78]) des guten Glaubens, den Nachweis führen zu können, »wie stark sich Shakespeares Bild der Welt im Ganzen und auch das des politischen Gefüges in das vom Mittelalter überkommene Bild der Ordnung eingliedert« (S. 65). Daran ist zweifellos etwas Richtiges. Aber es macht doch mehr Mühe, als man zunächst annehmen möchte, Shakespeare im Einklang mit den herrschenden Anschauungen seiner Epoche zu lassen, ohne ihn gleichzeitig seines Eigenrechts als Dichter zu berauben. Mit guten Gründen setzt sich Johannes Kleinstück[79]) dafür ein, *»that Shakespeare did not teach us the doctrine of Order but presented us with the problem of order instead«* (S. 268).

Nach dem Vorbild der angelsächsischen Forschung hat auch bei uns der keineswegs eindeutige Begriff der »Ordnung« seinen Einzug in die Shakespeare-Philologie gehalten. Übrigens ist dieser Begriff noch nicht einmal eindeutig in der elisabethanischen Auffassung festgelegt, wie der soeben von J.Winny herausgegebene Sammelband '*The Frame of Order*'[80]) klar erkennen läßt. In einem wei-

[75]) Westdeutscher Verlag, Köln und Opladen 1954 (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswiss. Heft 22).

[76]) 'Zur Frage der Staatsauffassung in Shakespeares Königsdramen' (Mutschmann-Festschrift, Marburg 1951, S. 64–79).

[77]) Sh.-Jb. Bd. 93, 1957, S. 9–37. – Ders., 'Macht und Gewissen in Shakespeares Tragödie' (Verlag Suhrkamp, Berlin 1947).

[78]) 'Shakespeares Dichtung und die Welt der Geschichte', Sh.-Jb. Bd. 91, 1955, S. 65–86.

[79]) '*The Problem of Order in Shakespeare's Histories*', Neophilologus 1954, S. 268–277.

[80]) '*An Outline of Elizabethan Belief taken from Treatises of the late Sixteenth Century*', Allen & Unwin, London 1957.

teren Sinne gebraucht Hermann Heuer[81]) diesen Hilfsbegriff, wenn er die »Rangordnung der Daseinswerte« zu beschreiben sucht, »welche die Lebensformen und die geistige Haltung in Shakespeares Menschenbild zu bestimmen scheinen« (S. 42).

E. Th. Sehrt greift im Rahmen eines Vortrags einige Grundfragen auf, die von dem Thema 'Shakespeare und die Ordnung'[82]) nicht wegzudenken sind. Von der zweifellos gerechtfertigten Überzeugung geleitet, daß jedes Einzelmotiv bei Shakespeare fest in den Gesamtzusammenhang seines Dramas eingelassen ist (S. 6), kann er es wagen, vom Ordnungsthema her den ganzen Shakespeare (die Art seines Weltverständnisses und seiner Daseinsdeutung) zu beleuchten. Der Verfasser geht naturgemäß von den Historien aus, bei denen das Bild des Gartens als Leitmotiv verstanden wird, um die Spannung zwischen Ordnung und Unordnung als einen grundlegenden Faktor des Shakespeareschen Frühwerkes auszuweisen. Aber auch in den Komödien bis etwa zum Jahrhundertende »handelt es sich ja immer um die Polarität von Verwirrung und Entwirrung« (S. 10 f.). Die Sphärenharmonie (*Merchant of Venice* V, 1, 83 ff.) wird als »das zweite große Ordnungsbild Shakespeares« (S. 12) angesprochen. Anschließend werden wir in die Welt der Tragödien geführt, in denen das Ordnungsgefühl wirklich erschüttert, wenn nicht überhaupt zerbrochen zu sein scheint, um dann von einem neuen Ordnungsbegriff zu erfahren, der »mit einer religiösen Wandlung« zusammenhängt (S. 19): »jedenfalls lockert nun der Gedanke von der Daseinsnotwendigkeit der Liebe das Ordnungsgefühl des Shakespeareschen Dramas auf« (S. 21). Damit wird noch einmal unterstrichen, was Sehrt bereits so gründlich und weitblickend mit seinem schönen Buch über 'Vergebung und Gnade bei Shakespeare'[83]) dargetan hat. Im Einleitungskapitel zu diesem Werke, das sich einen festen Platz in der internationalen Shakespeare-Forschung zu sichern vermochte, wird die ideengeschichtliche Entwicklung der Vergebungsterminologie auf der Basis der antik-humanistischen Überlieferung und des theologisch-moralphilosophischen Schrifttums gesichtet. Für Shakespeare wird eindringlich nachgewiesen, wie entschieden dieser Dichter (im bemerkenswerten Unterschied zu den zeitgenössischen Dramatikern, die noch weiter dem Typus des *»revenge play«* und damit dem Vergeltungsdenken verhaftet bleiben) der Gnade einen besonderen und selbständigen Rang zukommen ließ, ja sogar mehrfach von seinen Quellen abwich, soweit diese die Vorstellung von *»mercy«* mit der antik-humanistischen *»clementia«*-Gesinnung vermischten. Nach Sehrt ist Shakespeare mit dem Spätwerk der Romanzen sogar »zu einer genuin biblisch-christlichen Konzeption der Vergebung« (S. 254) gelangt.

In der umfassenden Erörterung, die Shakespeares »Weltanschauung« verlangt, sollte nicht zuletzt darauf geachtet werden, was Shakespeare über die *»glassy essence«* seines Dichtertums aussagt und welche Funktion er dem Dichter zuspricht. Nachdem noch Gundolf versucht hatte, von hier aus sogar den allesentscheidenden Zugang zum Werke zu finden, ist es auffällig still geworden um solche Fragen. Nur Karl Hammerle[84]) macht den tapferen Versuch, in Anlehnung an den Wortlaut der Szene V, 1 des 'Sommernachtstraums' die Auffassung Shakespeares vom Wesen des Dichters zu erhellen, die hier mit Recht in eine Parallele zu Shakespeares Auffassung vom Wesen des Liebenden gebracht wird. In der Formulierung

[81]) 'Der Geist und seine Ordnung bei Shakespeare', Sh.-Jb. Bd. 84/86, 1950, S. 40–63.
[82]) Verlag Ferdinand Hirt, Kiel 1955 (Veröffentlichungen der Schleswig-Holsteinischen Universitätsgesellschaft, N. F. Nr. 12).
[83]) Verlag K. F. Koehler, Stuttgart 1952.
[84]) '*The Poet's Eye* (MND V, 1, 12): Zur Auffassung Shakespeares vom Wesen des Dichters' (in: Innsbrucker Beiträge zur Kulturwiss. Bd. I, 1953, S. 102–107).

glaubt Hammerle einen Einfluß der Cassiusrede bei Plutarch in der Übersetzung von Thomas North veranschlagen zu müssen, wozu noch platonische Einwirkungen zu bedenken sind. Mit einem weiteren Aufsatz 'Shakespeares platonische Wende' [85]) hat der gleiche Verfasser noch einmal dargetan: »Shakespeares reife Auffassung seines Dichtertums nimmt von den platonischen Gedanken der Jenseitsschau und des göttlichen Wahnsinns ihren Ausgang« (S. 71). Gegen das rationale Verfahren Spensers und Lylys, das er mit den Handwerkern des 'Sommernachtstraums' verspotte, verkünde Shakespeare ein Dichtertum aus anderen Quellen: »einem Urerlebnis der Phantasie, das mit dem Schönheitserlebnis des Liebenden und dem polaren Grauen des Irren aus gemeinsamen Tiefen heraufbricht« (S. 69). Auch wenn diese Einsichten nicht unbedingt neu sind, sollte man sich doch zuweilen ihrer erinnern, um ein Gegengewicht gegen die Erwartung zu schaffen, in der Materialienkunde zu Shakespeares »Werkstatt« ausreichende Auskunft auch über den schöpferischen Prozeß als solchen zu erhalten.

VI. Shakespeares Sprache und Stil

Die außerordentlich verdienstvolle 'Shakespeare-Grammatik' von Wilhelm Franz, die in ihrer ursprünglichen Fassung in die Jahre 1898/99 zurückgeht, ist mit dem Titel 'Die Sprache Shakespeares in Vers und Prosa' 1939 in einer vierten, überarbeiteten Auflage herausgebracht worden. Auch wenn dieses nützliche Handbuch inzwischen in mehrfacher Hinsicht überholt ist [86]), so war damit doch für die deutschsprachigen Forschungen zu Shakespeares Sprache und Stil eine Grundlage geschaffen, auf der sich weiterbauen ließ. Eine Fülle von späteren Arbeiten ist Franz in diesem oder jenem Punkte verpflichtet. Das gilt auch für die zentrale Frage, wieweit sich Shakespeare dem Sprachgebrauch und den Stilgepflogenheiten seines Zeitalters einfach unterordnet, und wieweit er durch Neuschöpfungen zu einem Sprachmeister geworden ist. '*Shakespeare as Preserver of English Speech*' [87]) hat Henry Lüdeke in einer leider allzu gedrängten Skizze vor Augen geführt. Seine Aufmerksamkeit gilt in erster Linie jenem Dichter, der *»bits of the living language of his day«* aufgegriffen und damit für das Gedächtnis späterer Generationen bewahrt hat (S. 96). Demgegenüber hat sich die jüngste Forschung weit häufiger der Aufgabe angenommen, die Erscheinungen der schöpferischen Wortbildung bei Shakespeare zu sichten. Hier ist ein gut Teil fleißiger Arbeit geleistet worden [88]). Alle diese Bemühungen lassen erkennen, daß

[85]) In: Anglo-Americana (Hibler-Festschrift), Wien 1955, S. 62–71.

[86]) Das gilt besonders für den ohnehin zögernden Versuch von W. Franz, die Aussprache im Zeitalter Shakespeares zu erschließen. Darüber zuletzt: Helge Kökeritz, '*Shakespeare's Pronunciation*', New Haven 1953, und E. J. Dobson, '*English Pronunciation 1500–1700*', 2 Bde, Oxford 1957.

[87]) In: English Miscellany, ed. Mario Praz, Rom 1954, S. 95–106.

[88]) Dietrich Becker: 'Shakespeares Präfixbildungen. Ein Beitrag zur Erforschung der sprachlichen Neuprägungen Shakespeares', Diss. Münster 1950 (Masch.). – Ders., 'Shakespeares Englisch und seine Erforschbarkeit mit Hilfe des *New English Dictionary*' (Sh.-Jb. Bd. 84/86, 1950, S. 199–213). – Hannelore Stahl, 'Neuschöpfungen bei Shakespeare: Die Suffixbildungen', Diss. Freiburg 1953 (Masch.), 231 S. – Dies., 'Schöpferische Wortbildung bei Shakespeare?' (Sh.-Jb. Bd. 90, 1954, S. 252–278). – Friedhelm Kilian, 'Shakespeares Nominalkomposita: Ein Beitrag zur Erforschung seiner Neuprägungen', Diss. Münster 1953 (Masch.), 218 S. – Karl Friedrich Veuhoff, 'Shakespeares Funktionsverschiebungen: Ein Beitrag zur Erforschung der sprachlichen Neuprägungen Shakespeares', Diss. Münster 1954 (Masch.), 118 S. – Erwin Sonderegger, 'Die Fügung von *to be* mit dem Partizipium des Präsens bei Shakespeare im Vergleich zum heutigen Gebrauch', Diss. Innsbruck 1954 (Masch.), 162 S. – Herbert Voitl, 'Neubildungswert und Stilistik der Komposita bei Shakespeare', Diss. Freiburg 1955 (Masch.), 260 S.

ein umfassendes Wörterbuch der gesicherten und der vermuteten Wortschöpfungen Shakespeares als ein Desiderat der ihm gewidmeten Forschung zu gelten hat. In welchem Ausmaß sprachpsychologische und stilkundliche Interpretation zu einem besseren Verständnis der Dichtung beitragen kann, zeigt beispielhaft Walther Azzalino[89]), wenn er Echowort und Wortwiederholung nicht nur als äußere Schmuckformen gelten läßt, sondern sie an ausgewählten Textstellen des '*Macbeth*' als vorzügliche Charakterisierungsmittel erweist. Er rührt damit an ein Studienobjekt, das man mit Richard Flatter[90]) als Shakespeares »Wortregie« bezeichnen möchte. Jedenfalls hat Flatter fortgesetzt betont, daß die Eigenschaften der Diktion Shakespeares nur dann in zuständiger Weise zu erfassen sind, wenn man nicht das Dichterische in ihm mehr oder minder gewaltsam von seinem Schauspielertum scheidet[91]). Mit der langjährigen Erfahrung des Übersetzers darf es Flatter sogar wagen, bühnensprachliche Besonderheiten bei Shakespeare in Erwägung zu ziehen[92]).

Neuerdings hat man auch mehrfach von der »Wortkulisse« bei Shakespeare gesprochen, um dem Einschlag des Schauspielerisch-Bühnengerechten in der Sprachgebung Shakespeares Rechnung zu tragen – ein leidlich adäquater Ausdruck für *»spoken decoration«*, *»verbal painting«* oder *»verbal decoration«* im Gebrauch der angelsächsischen Kritik. Anton Müller-Bellinghausen[93]) wählt diesen Hilfsbegriff, um damit etwas einzufangen von der »Kraft des vom Schauspieler gesprochenen Wortes, die den Ort und die Atmosphäre auf der elisabethanischen Bühne schaffen konnte« (S. 183). Dem »funktionellen Charakter der Wortkulisse« wird an Beispielen nachgegangen, die sich beliebig bereichern lassen, aber trotzdem nicht recht zu überzeugen vermögen, da solche »atmosphärische Komponenten« von jeher bei den Interpreten Beachtung fanden. Mit »Wortkulisse« ist doch wohl nur ein neues Etikett für einen längst erkannten und anerkannten Tatbestand gefunden.

Der Begriff der *»Word-Scenery«*, so wie ihn Rudolf Stamm[94]) verstanden haben will, bringt zwei verschiedene Aspekte mit sich, die doch wiederum aufs engste zueinander gehören: einmal bezieht er sich auf *»the function and mood of the imaginary scene«* (und ist daher an den Worten zu erschließen, die von den Akteuren des Dramas tatsächlich gesprochen werden), zum anderen schließt er auch *»the physical things and events on the stage«* ein (und will daher an den Bühnenanweisungen unter Einbezug unseres Wissens über die zeitgenössischen Bühnenkonventionen studiert werden). Stamm begibt sich daran, nach diesen Gesichtspunkten die Eröffnungsszenen von '*Macbeth*' zu analysieren, um dann im Überblick *»the main types of Shakespeare's word-scenery«* (S. 12) vor Augen zu führen. Er registriert Szenen, in denen die Wortkulisse überhaupt keine Rolle spielt, weiterhin solche, in denen sich Shakespeare mit einfacher Nennung von Ort und Zeit begnügt, schließlich solche anspruchsvollen Erscheinungsformen, bei denen der Dichter mit seinen

---

[89]) 'Echowort und Wortwiederholung im Englischen', Die Neueren Sprachen 1954, S. 1–11 (S. 6–9 zu '*Macbeth*').

[90]) 'Shakespeares Wortregie' (zum I. Bd. von Flatters Shakespeare-Übers.), Wien 1952.

[91]) 'Shakespeare, der Schauspieler' (Sh.-Jb. Bd. 89, 1953, S. 35–50).

[92]) 'Bühnensprachliche und andere Eigenheiten der Diktion Shakespeares'. In: Anglo-Americana (Hibler-Festschrift), Wien 1955, S. 42–52.

[93]) 'Die Wortkulisse bei Shakespeare' (Sh.-Jb. Bd. 91, 1955, S. 182–195). Teildruck der Freiburger Diss. gleichen Titels (Masch.), 1955, 327 S.

[94]) '*Shakespeare's Word-Scenery with Some Remarks on Stage-History and the Interpretation of His Plays*', Zürich und St. Gallen 1954 (Veröffentl. d. Handelshochschule St. Gallen, Reihe B, Heft 10).

gestalterischen Mitteln dem Publikum dazu verhilft *»to visualize a scene, to feel its atmosphere«* (S. 25).

Arthur Gerstner-Hirzel legte bereits im Shakespeare-Jahrbuch (Bd. 91, 1955) unter der Überschrift '*Stagecraft and Poetry*' eine Zusammenfassung der Ergebnisse seiner Basler Dissertation vor, die inzwischen im vollen Wortlaut zum Druck gelangte: '*The Economy of Action and Word in Shakespeare's Plays*' [95]). Weder in der vorausgehenden Abhandlung noch in der Buchausgabe läßt der Titel wirklich erkennen, welches Arbeitsgebiet der Verfasser wählte. Das wird schon deutlicher im Vorwort zur letztgenannten Veröffentlichung, wenn wir erfahren: *»The present essay wants to point out how, and to what extent, Shakespeare puts the actions of his players into the words he makes them speak, and if there is any development in his technique of doing so«* (S. 7). Noch genauer gesagt: der Verfasser geht mit großem Eifer und bemerkenswertem Spürsinn der Gebärdensprache im Drama Shakespeares nach. Methodisch bewegt er sich dabei in einer Richtung, die in England bereits B. L. Joseph (*'Elizabethan Acting'*, Oxford UP 1951) eingeschlagen hat. Wenn jedoch Joseph sich vorzugsweise um den Nachweis bemüht, daß die Gebärdensprache im englischen Renaissancedrama zu einem guten Teil auf der *»art of rhetorical delivery«* beruht, wie sie schon im Mittelalter ausgebildet worden ist, hat Gerstner-Hirzel diesen historischen Aspekt zurückgedrängt, um dafür in zielsicherer Einzeluntersuchung an ausgewählten Szenen das *»gestic material«* zu überprüfen, das Shakespeare verwendet, und um die unserem Dichter zur Verfügung stehenden *»gestic possibilities«* sorgfältig zu registrieren. Im ersten Teil des Buches werden systematisch die *»General Principles of Gestology«* entwickelt; im zweiten Teil sind *»Some Classes of Gestures«* gesondert zur Erörterung gestellt. Jeder einzelne Sachverhalt, der hier gesichtet wird, kann uns abermals davon überzeugen, daß der Dichter, der Schauspieler und der *»stage-manager«* in der Person Shakespeares zu einer unaufhebbaren Einheit verschmolzen sind (S. 27). Der bleibende Gewinn dieser wertvollen Studie liegt jedoch nicht in der Bestätigung dieser der neueren Forschung ohnehin vertrauten Konzeption (wobei sich der Verfasser mehrfach mit den einschlägigen Studien von Richard Flatter berührt), sondern in den ebenso genauen wie tiefgreifenden Beobachtungen zu einzelnen Textstellen, die von dem besonderen Ansatzpunkt des Verfassers her in neuem Licht erscheinen. Soweit er am Ende des ersten Teils wagt, *»statistical results«* zu unterbreiten, bleibt er sich doch voll der Grenzen eines solchen statistischen Verfahrens bewußt. Wenn uns schließlich versichert wird: *»One could write a Shakespearean psychology merely from gestic observations«* (S. 119), so ist das keine bloße Behauptung, sondern wirklich eine Erfahrung, die jeder anhand des ausgebreiteten Materials selbst nachvollziehen kann. Zu begrüßen ist auch die Zurückhaltung, mit der der Verfasser die von ihm erarbeiteten Kategorien für eine möglichst allseitige Erfassung von Shakespeares Gebärdensprache anbietet: *»He (Shakespeare) does not make a rule of his method of producing«* (S. 129). Man bedauert nur, daß der Band nicht um ein Sach- und Szenen-Register bereichert wurde, das bei der Überfülle an Einzelzügen, die im Verlauf der Studie vermerkt worden sind, die Orientierung wesentlich erleichtern würde.

Ein besonderes Arbeitsgebiet stellt die Verskunst Shakespeares dar. Sorgfältige Überlegungen 'Zur Methodik der Versuntersuchung bei Shakespeare' [96]) sind von Thomas Finkenstaedt vorgetragen worden. Hier wird richtig erkannt, daß

[95]) Verlag A. Francke, Bern 1957 (The Cooper Monographs, ed. by H. Lüdeke, Bd. 2).
[96]) Sh.-Jb. Bd. 90, 1954, S. 82–107. Vgl. auch die Diss. desselben Verfassers: 'Die Verskunst des jungen Shakespeare', München 1955 (Masch.), 154 S.

der dramatische Vers seinem Wesen nach vom epischen Vers unterschieden werden muß. Gleichzeitig wird eingeräumt, daß sich »auch bei Shakespeare zahlreiche Partien finden, in denen der Blankvers echt epischer Vers ist« (S. 83). Vorzügliche Beispiele für das »Auseinanderklaffen von Form und Inhalt vor und bei Shakespeare« (S. 87) werden von dem Verfasser bereitgehalten, wobei auch die unterschiedliche Behandlung des Reims Beachtung findet. Ausreichend werden die Schwierigkeiten markiert, die auftauchen, sobald man nach Merkmalen der Versprache Umschau hält, die zur Charakterisierung einer Person oder zur Interpretation einer Szene beitragen sollen. Wenn man sich etwa darum bemüht, die »Überlagerung einer persönlichen Sprechweise mit einer anderen, inhaltlich begründeten Art zu sprechen« (S. 99f.) aufzudecken, so dürfte sich auch der feinfühligste Interpret bald überfordert sehen. Jedenfalls macht uns dieser Aufsatz mit wünschenswerter Deutlichkeit bewußt, wie viele Faktoren der Versgestaltung zu berücksichtigen sind [97]).

'Prosa und Vers im vorshakespeareschen Drama' [98]) werden von Traudl Eichhorn einer sorgfältigen Überprüfung unterzogen. Dabei wird auch nach den ästhetischen Gesichtspunkten gefragt, denen der Formwechsel unterliegt, gleichzeitig jedoch mit nötigem Nachdruck betont, daß nur der historische Standpunkt dazu verhilft, die Prinzipien der Prosaanwendung im elisabethanischen Drama aufzudecken. Mithin wird auch »eine Suche nach Motiven« unvermeidlich, die außerhalb der Ästhetik liegen: »eine Zurückleitung der tragenden Prinzipien auf Bühnenkonvention, auf Schauspielkunst, auf *playwright*-Handwerk und vor allem auf die ständische Gliederung der elisabethanischen Gesellschaft« (S. 197). Die Verfasserin befindet sich nach Methode und Zielstellung in weitreichender Übereinstimmung mit dem inzwischen erschienenen Buch von Milton Crane [99]), der vier Probleme der Shakespeareschen Prosa eingehend behandelt: das Verhältnis zur Prosa der Zeitgenossen, die Kontrastierung mit dem Vers, die chronologische Entwicklung, die stilistischen Qualitäten. Demgegenüber bewegt sich der dritte Beitrag zu diesem Themenkreis von vornherein in einem bescheideneren Rahmen: Elisabeth Tschopp beschränkt sich auf Studien 'Zur Verteilung von Vers und Prosa in Shakespeares Dramen' [100]). Die beherrschende Frage ist: mit welcher Art von Inhalten verbindet sich eine solche Zuweisung von Vers und Prosa? Zehn Dramen Shakespeares (die verschiedenen dramatischen Arten zugehören) werden eingehend analysiert. Dabei gelingen der Verfasserin einige Beobachtungen, die bleibenden Wert besitzen. So wird etwa am '*Hamlet*' festgestellt: »Konzentriert sich Hamlet auf seine beiden Anliegen, auf das Geschehene und das zu Geschehende, so erscheinen Verse. Läßt er sich durch die wechselnde Situation des Augenblicks davon ablenken, so erscheint Prosa« (S. 63). Es muß anerkannt werden, daß die Verfasserin der Versuchung widersteht, einige wenige Grundprinzipien in der Aufteilung von Vers und Prosa als bindend ansprechen zu wollen. Der Vielfalt der Erscheinungen wird von der Tendenz des Systematisierens her keinerlei Gewalt angetan. Am Schluß werden mit aller Zurückhaltung drei Gesichtspunkte akzentuiert, die für die Formgebung mehr oder weniger maßgeblich zu sein scheinen (S. 115ff.): erstens wollen bestimmte Gegensätze veranschlagt werden (etwa das Gegenüber von verschiedenen Daseinsebenen oder Lebensstilen,

[97]) Vgl. auch Richard Flatter, '*Some Instances of Line-Division in the First Folio*' (Sh.-Jb. Bd. 92, 1956, S. 184–196), und Karl Wentersdorf, '*Shakespearean Chronology and the Metrical Tests*' (in: Mutschmann-Festschrift, Marburg 1951, S. 161–193).

[98]) Sh.-Jb. Bd. 84/86, 1950, S. 140–198.

[99]) '*Shakespeare's Prose*', Chicago u. Cambridge 1951.

[100]) Verlag A. Francke, Bern 1956 (Schweizer Anglist. Arb. Bd. 41).

wie sie in der Kontrastierung von Personengruppen oder von verschiedenen Haltungen in ein und derselben Person zutage treten); zweitens kann die Verteilung von Vers und Prosa an der Erzielung einzelner szenischer Wirkungen beteiligt sein; drittens kann für Shakespeare behauptet werden, daß bei ihm einzelne Personen untrennbar mit einem bestimmten Sprachmedium verbunden sind, das sie auch dann beibehalten, wenn sich ihre Umgebung auf einer anderen Ebene bewegt. Die Untersuchung erfolgt mit viel Taktgefühl, so daß die Eigengesetzlichkeit der großen Schöpfernatur durch den gelehrten Eifer keine Einbuße erleidet.

Ludwig Borinski behandelt '*Shakespeare's Comic Prose*'[101]) in einem Aufsatz, der ebenso beeindruckt durch die klare und eindringliche Gedankenführung wie durch die vorzügliche Auswahl an Beispielen, die der Studie zugrunde gelegt wird. Nachdem zunächst eine allgemeine Charakteristik von Shakespeares Prosa erfolgt (mit bemerkenswerten Ausblicken auf die generelle Entwicklung der englischen Prosa im 16. und 17. Jahrhundert), werden sodann die verschiedenen Sprachebenen bestimmt, auf denen sie sich bewegt. Noch niemals zuvor ist *»the non-functional character of Shakespeare's prose«* (S. 60) so überzeugend nachgewiesen worden. Borinski kommt zu dem beachtenswerten Schluß: *»Shakespeare represents a stage in the development of prose where prose has not yet found itself, where it follows the laws of verse rather than its own intrinsic laws«* (S. 60). Darüber hinaus ist hier ein weiterer Ansatzpunkt erschlossen, der es erlaubt, Shakespeare im Vergleich mit den zeitgenössischen Dramatikern seinen eigenen Sprachraum zu sichern: *»In his comic prose Shakespeare is almost isolated among his contemporaries; his prose is nearly all stylized and romantically artistic, whereas they write in a more or less natural, lifelike manner«* (S. 66). Dieser Aufsatz gehört trotz der äußersten Beschränkung, mit der ein weit ausgreifendes Thema behandelt wird, zu den auffälligsten Erscheinungen der jüngsten deutschen Shakespeare-Forschung. Auch die englische Kritik hat hier beizeiten ihre Zustimmung gegeben[102]).

Der sprachschöpferischen Kraft Shakespeares, die man freilich nur dann recht veranschlagen kann, wenn man die dem heutigen Sprachgefühl nicht immer ohne weiteres zugänglichen Stilgepflogenheiten des Zeitalters in Rechnung stellt, ist auch Bogislav von Lindheim mit seinem Aufsatz 'Syntaktische Funktionsverschiebung als Mittel des barocken Stils bei Shakespeare'[103]) zugewandt. Unter »syntaktischer Funktionsverschiebung« wird die Verwendung einer Wortform in mehreren syntaktischen Funktionen oder der Übertritt von einer Wortklasse in eine andere ohne Veränderung der Form verstanden. Der Verfasser zeigt, wie die in der englischen Sprache seit ältester Zeit angelegte Tendenz zu Funktionsverschiebungen die Dichtung Shakespeares um erhebliche stilistische Ausdrucksmöglichkeiten bereichert. Aber ist es wirklich so selbstverständlich, für die elisabethanischen Autoren von »barockem Stil« zu sprechen? Kleinschmit von Lengefeld stellt ausdrücklich die Frage: 'Ist Shakespeares Stil barock?'[104]) Wohl wird von ihm Dryden als »einer der größten Virtuosen des barocken Stils« anerkannt (S. 104), aber für Shakespeare wäre selbst der Begriff »Vorbarock« (wie man ihn unbedenklich auf D'Avenant anwenden könnte) irreführend. Statt

---

[101]) Shakespeare Survey 8, 1955, S. 57–68. Vgl. auch Olaf Reetz, 'Die Entwicklung der Sprachkomik in den Komödien Shakespeares', Diss. Berlin (F.U.) 1954 (Masch.), XI u. 283 S.

[102]) Alice Walker (The Review of English Studies N.S. VIII, 1957, S. 64): *»The article is the most substantial contribution to Shakespeare studies in the volume [Sh. Survey 8] and will give everyone much to think about.«*

[103]) Sh.-Jb. Bd. 90, 1954, S. 229–251.

[104]) In: Mutschmann-Festschrift, Marburg 1951, S. 88–106.

dessen wird uns vom Verfasser der Stilbegriff »Manierismus« angeboten: »als neutrale Bezeichnung für eine Stileigenheit . . ., die nicht mehr Renaissance und noch nicht Barock ist« (S. 105). Dieser Vorschlag ist nicht unbeachtet geblieben. Auch Rudolf Stamm[105]) bekennt sich für die von dem Drama Shakespeares repräsentierte Stilphase, die als »Übergang von der Renaissance zum Barock« zu gelten hat, zu dem Terminus »manieristisch« (S. 411), auch wenn hier mit einer gewissen Vorsicht von einem »manieristischen Hochstil« (S. 407) gesprochen wird. Solche Erwägungen kennzeichnen die in dieser Hinsicht noch immer weithin ungesicherte Position der Forschung. Mit Zuverlässigkeit kann nur gesagt werden, daß es bedenklich erscheint, bei Shakespeare schlechthin von »barocker Komposition« oder gar »barocker Grundhaltung« zu sprechen, da in England unverkennbar die Renaissance die Grundlage für die barocke Antithetik und Vielschichtigkeit geschaffen hat[106]). Ein allzu weitgehender Gebrauch des Begriffes »Barock« wird ebenso wie eine allzu spezielle Festlegung des Begriffes »Manierismus« auf Widerspruch stoßen.

An der Untersuchung der Stilqualitäten der Shakespeareschen Dichtung ist seit gut zwei Jahrzehnten die Bildforschung in entscheidender Weise beteiligt. Diese Forschungsrichtung besitzt ein ausgesprochen internationales Gesicht. Deutschland hat dazu durch Wolfgang Clemens Buch '*The Development of Shakespeare's Imagery*'[107]), das eine erweiterte und überarbeitete englischsprachige Fassung der bereits 1936 erschienenen Studie 'Shakespeares Bilder: Ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk' darstellt, einen gewichtigen Beitrag geleistet. Die tiefgreifenden Auswirkungen sind heute allenthalben zu spüren. Das lebhaft entwickelte Interesse an der Bildersprache des Dramatikers ist ebenso der reinen Textinterpretation wie auch den ideengeschichtlichen Studien zugute gekommen. Was dabei erreicht wurde, lassen der Zwischenbericht von Una Ellis-Fermor[108]) und die jüngsten zusammenfassenden Forschungsberichte von Rudolf Stamm[109]) und Carl Fehrman[110]) ermessen. Gleichzeitig wird dabei auch die Gefahr sichtbar, daß eine intensive Versenkung in die Sprachbilder vergessen lassen könnte, daß diese keineswegs allein die Struktur des Shakespeare-Dramas bestimmen. Von Fehrman ist sogar die Frage aufgeworfen worden, ob nicht die Bildforschung bereits ihren Höhepunkt überschritten hat und damit nur noch zur Geschichte der Shakespeare-Kritik gehört: *»The great period of research on Shakespeare's imagery may be regarded as completed«* (S. 19). Wir möchten eher die gegenteilige These vertreten, daß die Bildforschung noch ganz in den Anfängen steckt und selbst die vorbereitenden terminologischen Klärungen noch keinesfalls abgeschlossen sind. Etwa die Aufgabe, zwischen *»poetic imagery«* und *»dramatic imagery«* zu unterscheiden, ist gerade erst als solche erkannt worden[111]), ohne daß auf diesem Wege schon brauchbare Resultate erzielt sind. Mit Recht bemerkt F. R. Leavis: *»To talk of 'imagery' with any precision is a critical undertaking of some difficulty, since the term covers such a variety of things«*[112]). Der Vorstoß der

---

[105]) 'Englischer Literaturbarock?' in dem Sammelband: 'Die Kunstformen des Barockzeitalters', Bern 1956, S. 383–412.

[106]) Darüber zuletzt H. Heuer, Sh.-Jb. Bd. 93, 1957, S. 259 f.

[107]) London, Methuen & Co., 1951.

[108]) '*Some Recent Research in Shakespeare's Imagery*', London 1937.

[109]) In: 'Englische Literatur' (Wiss. Forschungsberichte), Bern 1957, S. 123–129.

[110]) '*The Study of Shakespeare's Imagery*', Moderna Språk Bd. LI, 1957, S. 7–20.

[111]) R. A. Foakes, '*Suggestions for a New Approach to Shakespeare's Imagery*' (Shakespeare Survey 5, 1952, S. 81–92).

[112]) '*The Common Pursuit*', London 1952.

amerikanischen Literaturkritik, zu so etwas wie einer *»imagistic syntax«* und *»imagistic grammar«* zu gelangen, hat nicht gerade dazu beigetragen, Übereinkunft zu schaffen, was eigentlich erforscht und wie es erforscht werden soll. Erst im Umriß deutet sich an, wieweit bei Shakespeare von »persönlichen« und wieweit von »tradierten« Bildern gesprochen werden kann. Am ehesten findet man sich von den verschiedenen Ansatzpunkten her zu der gemeinsamen Überzeugung zusammen, daß man einfach nicht auskommt, ohne *»a stock of images common to all Elizabethan drama«* (Hereward T. Price) in Rechnung zu stellen. Weiterhin wird keiner mehr daran vorbeisehen, daß die Art, wie Shakespeare die einzelnen Bilder in einem Drama jeweils zu »koordinieren« versteht und damit in funktionelle Abhängigkeit bringt, an jeder Dichtung erst mit größter Sorgfalt studiert werden muß, ehe überhaupt etwas über *»the general function of imagery«* auszumachen ist. Diese wenigen Andeutungen müssen genügen, um wenigstens spürbar werden zu lassen, daß sich hier dem Forscher ein weites Feld eröffnet, das gerade erst abgesteckt, aber noch keineswegs wirklich bebaut worden ist.

VII. Charakterprobleme

Die Sprach- und Stilforschung ist heute auch in zunehmendem Maße an der Erschließung der Shakespeareschen Charakterbilder beteiligt. Die Charaktere Shakespeares nach ihrer Sprechweise zu differenzieren, ist ein Anliegen, das die Forschung schon mehrfach bewegte. So hat H. H. Glunz bei seiner Analyse des *'Hamlet'* (Der Hamlet Shakespeares, Frankfurt 1940) die sprachlichen Mittel zur Zeichnung der Charaktere in aufschlußreicher Weise veranschlagt, und W. Azzalino hat zur gleichen Zeit eine stilkundliche Betrachtung der Reden des Brutus und des Antonius in *'Julius Caesar'* durchgeführt (Neuphilologische Monatsschrift 1940), die methodisch als vorbildlich gelten darf. Darüber hinaus wurde von S. L. Bethell (*Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition,* London 1948) die sprachliche Charakterisierung der Personen auf breiter Basis für eine Stilbestimmung des Shakespeareschen Dramas herangezogen. Aber noch immer fehlte es an dem Versuch, im Gang durch das Gesamtwerk verbindlich darüber Auskunft zu geben, welche Möglichkeiten dramatisch-sprachlicher Charakterisierung Shakespeare wahrgenommen hat. Diese Lücke wird jetzt durch Charlotte Ehrl mit ihrem Buch 'Sprachstil und Charakter bei Shakespeare' [113]) in überzeugender Weise ausgefüllt. Die Verfasserin beschränkt sich nicht darauf, die »konventionellen Unterscheidungsmittel« (Zuweisung von Vers und Prosa; von Wortfeldern und Metaphern) zu sichten, sondern auch die Abtönungen von Rhythmus und Syntax, das Verhalten im Dialog (etwa das Verlieren des Fadens, das Ins-Wort-Fallen, das Schweigen) sowie das Verhältnis zwischen Charakter- und Situationssprache sind zur Erörterung gestellt. Nachdem einleitend das hier behandelte Problem im umfassenden Raum der Shakespeare-Forschung an gemäßer Stelle verankert wird, in knapper Form die elisabethanischen Theorien zum Problem der sprachlichen Charakterisierung entwickelt werden und die Stufen der sprachlichen Sensibilität bei Shakespeares Vorläufern skizzenhaft umrissen sind, bleibt der Hauptteil der in jeder Hinsicht förderlichen Arbeit der Aufgabe zugewandt, die Erscheinungen der Typencharakterisierung und der individuellen Charakterisierung am Werke selbst zur Anschauung zu bringen. Dabei gelingt der Verfasserin manche Beobachtung, die bleibenden Wert beanspruchen kann. Eindrucksvoll sind etwa die

[113]) Verlag Quelle & Meyer, Heidelberg 1957 (Schriftenreihe der Deutschen Sh.-Gesellschaft, N. F. Bd. VI).

Bemerkungen zu Gegensatzpaaren (Mrs. Quickly und Doll Tearsheet, Parolles und Falstaff), mit denen Shakespeare verwandte Anlagen auf ganz verschiedene Weise zeichnet und dadurch im Typischen etwas Individuelles zu schaffen versteht. Der Spielraum der individuellen Charakterisierung wird dann an '*Richard II.*' und an den großen Tragödien abgegrenzt, ohne daß sich die Verfasserin dabei von prinzipiellen Gesichtspunkten leiten ließe, sondern stets aus der genauen Beachtung des gesamten Sprachregisters heraus. Der Unterschied zwischen »Wesenssprache« und »Funktionssprache« wird zwar keineswegs außer acht gelassen, aber er wird auch nicht verabsolutiert. Ist bei Shakespeare eine stufenweise Entwicklung in der Kunst der sprachlichen Charakterisierung festzustellen? Die Verfasserin weist nach, daß davon »hauptsächlich im Hinblick auf die gewandtere Handhabung der sprachlichen Mittel und ihren bedeutungsvolleren Einbau ins Drama« die Rede sein kann, »nicht aber so sehr im Hinblick auf die Erweiterung und Zunahme der Spielarten, Kunstformen und Funktionen« (S. 179). Dergleichen ist wenigstens in Ansätzen schon in der frühen Schaffensperiode des Dichters zu finden, wenn auch später die »Entfaltung vom Typischen zum Individuellen« immer nachdrücklicher vollzogen wird. Zu den Verdiensten dieser Studie gehört auch, daß an mancher Stelle eine Bresche in überlieferte Vorurteile geschlagen wird. Solche tief eindringenden, auch um scheinbare Kleinigkeiten des Sprachlich-Kompositorischen bemühte Interpretationen fehlten bisher der Shakespeareliteratur, so reich sie auch im übrigen sein mag.

Allerdings ist bereits John W. Draper seit geraumer Zeit ähnliche Wege gegangen. Was zunächst von ihm vorwiegend in Aufsätzen umrissen wurde, gibt die Grundlage für das Buch ab: '*The Tempo-Patterns of Shakespeare's Plays*' [114]). Da diese Veröffentlichung in der deutschen Reihe der 'Anglistischen Forschungen' erschienen ist, besteht um so mehr Grund, sie unserem Berichte einzugliedern. Draper geht davon aus, daß das Drama schlechthin es verbietet, als Lesewerk behandelt zu werden. Es ist vielmehr eine Kunst *»of spoken sound«*. Als wichtigstes Attribut des gesprochenen Wortes und Klanges erweist sich der Rhythmus, der grundlegend vom Tempo des Vortrags bestimmt wird. Mithin gilt es, auch bei Shakespeare solche *»tempo-patterns«* in ihrer Wirkungsweise zu erfahren. Draper stützt sich dabei auf die Annahme, daß die sogenannten *»slurred spellings«* in den Frühdrucken einen verhältnismäßig zuverlässigen Hinweis erteilen, welche Verse der Dichter schneller gesprochen haben wollte als die anderen. Draper hält die Definition bereit: *»A slurring is the omission of a syllable, or even a word, because of rapid speech«* (S. 14). Er widmet sich mit bestechendem Eifer der Aufgabe *»to judge the approximate speed of most of Shakespeare's lines«*, – wobei er es freilich nicht verhüten kann, im Zählen und Messen einer statistischen Methode zu vertrauen. Die Erkenntnisse, die der Verfasser dabei zu gewinnen hofft, sollen nicht nur einem besseren Verständnis der dramatischen Situation und der dabei beanspruchten Stilebene dienen, sondern auch näher an die Charakterisierungskunst Shakespeares heranführen. Der Dichter habe die *»tempo-patterns«* in dreierlei Hinsicht ausgewertet: *»to point the plot, to individualize the characters, and to sustain the emotion of the style«* (S. 18). Es läßt sich in der Tat nicht leugnen, daß in Shakespeares Drama der Wechsel der Stil- und Sprachebene entscheidend daran beteiligt ist, die psychische Konstitution der Sprechenden zu enthüllen. Überdies ist Shakespeare – wie Draper schon in früheren Arbeiten betont hat [115]) – weitgehend der

[114]) Verlag Carl Winter, Heidelberg 1957 (Anglist. Forschungen, Heft 90).

[115]) Zusammengefaßt in: '*The Humors and Shakespeare's Characters*', Durham, N. C., 1945.

an Galen orientierten Seelenkunde seines Zeitalters verpflichtet, die es nahe legte, jedem »*humor*« nun auch sein charakteristisches Sprechtempo mitzugeben. Mit der vorliegenden Veröffentlichung zeigt sich Draper darum bemüht, gerade diesem Charakterisierungsmittel volle Aufmerksamkeit zu schenken. Solange man sich davor hütet, diese Methode zu verabsolutieren, sollte sie geeignet sein, unser Wissen um die Shakespearesche Kunst des Porträts zu bereichern.

Von einem ganz anderen Ansatzpunkt her hat sich Robert Fricker der gleichen Aufgabe zugewandt: 'Kontrast und Polarität in den Charakterbildern Shakespeares' [116]). Dem Verfasser geht es um nichts geringeres als um das »Strukturprinzip des shakespeareschen Charakterbildes«. Dazu bedient er sich zweier Hilfsbegriffe, die sich im Verlauf der Interpretationen als nützlich erweisen: Kontrast und Polarität. Unter Kontrast wird »der vom Träger bewußt zur Schau gestellte Gegensatz zwischen Maske und Wirklichkeit, Innen und Außen, Sein und Schein« verstanden, während von Polarität dort gesprochen wird, »wo sich im Charakterbild ein Widerspruch zeigt, dessen Vorhandensein der Mensch als etwas Gegebenes hinnehmen muß, obwohl er seine Entwicklung bis zu einem gewissen Grad beeinflussen kann« (S. 12f.). Fricker ist der Überzeugung, einem Strukturprinzip auf der Spur zu sein, das nicht nur an den Charakteren Shakespeares ersichtlich wird, sondern generell an den Meisterdramen der Weltliteratur abzulesen ist, besonders dort, wo der innere Mensch im Mittelpunkt des Dramas steht und damit das »antithetische Prinzip« gegenüber dem »linearen« den Vorzug erlangt (S. 15). Unter diesem Gesichtspunkt werden die tragischen Hauptgestalten Shakespeares von Hamlet bis zu Prospero einer eingehenden Überprüfung unterzogen. Mag sein, daß es dabei gelegentlich zu »Überanstrengungen des Polaritätsprinzips« kommt, wie E. Th. Sehrt kritisch vermerkt [117]). Gleichwohl muß man Fricker zugestehen, daß er trotz seines systematischen Ansatzes behutsam zu Werke geht und mancherlei Überschneidungen in Rechnung zieht. So wird an den meisten weiblichen Charakteren, die Shakespeare zwischen Silvia in '*The Two Gentlemen*' und Pauline in '*A Winter's Tale*' geschaffen hat, mit Recht hervorgehoben, daß sie »durch den fein ausgewogenen Schwebezustand zwischen Selbstbehauptung und Erdulden gekennzeichnet« sind, und die Entwicklung im Rahmen dieser beiden Pole dann oft nur eine subtile Betonung jener Züge bedeutet, »die früher verhüllt aus der Schwebe heraus gewirkt hatten« (S. 113). Am fruchtbarsten und am eindeutigsten dürfte sich der Begriff der »Polarität« in der Erhellung des Charakters von Macbeth erweisen. Zusätzlich wagt Fricker die Frage, wieweit von dem von ihm gewählten Ansatzpunkt her auch die Entwicklung der Charakterzeichnung bei Shakespeare zu verfolgen ist. Die darauf abzielenden Bemerkungen (bes. S. 242ff.) dürften allerdings nur einen Entwurf darstellen, der noch der Ausarbeitung bedarf. Gewinn und Nachteil der hier dokumentierten Methode liegen auf der Hand. Unbestreitbarer Vorzug von Frickers Betrachtungsweise bleibt, daß es ihr gelingt, an den Charakterbildern Shakespeares eine Vielschichtigkeit, ja sogar eine gewisse Widersprüchlichkeit zu dulden, welche die frühere Forschung teilweise übermäßig beunruhigt hat. Statt der radikalen Entscheidung für diese oder jene Auffassung des Charakters kann es jetzt heißen: »an die Stelle des klaren Entweder-Oder tritt die kunstvolle Mischung antithetischer Elemente« (S. 241). Was damit gewonnen ist, wird an der Analyse von Gestalten wie Hamlet oder Othello offenbar. Daneben möchte man aber zu bedenken geben, ob die Charaktergestaltung bei Shakespeare nicht doch nur wieder einen Teilbezirk jener all-

[116]) Verlag A. Francke, Bern 1951 (Schweizer Anglist. Arbeiten Bd. 22).
[117]) Göttingische Gelehrte Anzeigen, Jg. 208, 1954, S. 179–184.

seitigen dramatischen Konzeption ausmacht, die den Charakter unablösbar mit der Handlung, vor allem aber mit der jeweiligen Situation verbindet – und diese wiederum mit jenem. Außerdem ist der Polaritätsbegriff doch wohl zu starr, um das höhere Kunstgesetz einer *»continual repetition of likeness in difference«* zu respektieren, das Hereward T. Price[118]) sehr feinsinnig als Grundelement jeder künstlerischen *»Construction«* (auch in der Architektur, der Musik, der Malerei) herausgestellt hat

Von einem einzelnen Charakterbild des Dramatikers her sucht Johannes Kleinstück zu prinzipiellen Fragen der Shakespeareschen Charakterisierungstechnik vorzustoßen: '*The Character of Henry Bolingbroke*'[119]). Als Beispiel wird die Gestalt Heinrichs IV. gewählt, so wie sie sich in '*Richard II.*' und in dem Doppeldrama abzeichnet, dem dieser König seinen Namen gab. Kleinstück widerspricht der früher einmal in der Shakespeare-Forschung vertretenen Meinung, Shakespeare habe seine Gestalten szenenweise verschieden aufgefaßt (eine Konzeption, die freilich heute von keinem mehr in dieser extremen Fassung aufrechterhalten wird), um sich dafür an die überzeugende »Lebensmächtigkeit« der Shakespeareschen Figuren zu halten, wie sie doch offenbar nur aus innerer Geschlossenheit erwachsen kann. In der vorliegenden Abhandlung wird gezeigt, daß es Shakespeare bei der Ausformung der Gestalt Bolingbrokes nicht an Konsequenz fehlen läßt: der Usurpator ist *»consistently drawn as a politician«* (S. 53). Er erscheint als ein Mann *»who was not conscious of his own aims, but who knew very well by instinct what line to take«* (S. 55). Gerade weil er keinem fest umrissenen Plan folgt, sondern aus der jeweiligen Situation heraus handelt und sich nach Lage der Dinge zu entscheiden weiß, wird er dem Betrachter verschiedene Aspekte bieten. Darin sieht Kleinstück auch das Geheimnis der »Lebensmächtigkeit« solcher Figuren: *»Henry Bolingbroke lives for the very reason that he has not been furnished with a fixed and clearly definable character, because there is something left, which depends on interpretation«* (S. 56). Daran ist zweifellos etwas Richtiges. Übrigens hat schon A.C. Bradley vor einem halben Jahrhundert seine vor kurzem noch häufig geschmähten, jetzt aber wieder zu Ehren gelangenden Interpretationen auf diesem Leitsatz aufgebaut.

Charakterprobleme und dramatische Strukturprobleme greifen ineinander, soweit die Gestaltung und Führung der Personen im Drama generell zur Erörterung steht. Einige Dissertationen sind in unserer Berichtszeit diesem Thema zugewandt. Rudolf Haas[120]) ist von der Unzulänglichkeit des in der neueren Forschung bis hin zu Fricker geläufigen Charakterbegriffs für die Deutung der großen tragischen Helden (Hamlet, Macbeth, Othello, Lear) überzeugt und sucht ihn durch den der »dramatischen Person« zu ersetzen. Nicht in durchgehaltenen Charakterzügen, sondern in Verhaltensumsprüngen, wie sie durch Brechungen im Sprachbild und durch das Gebärdenspiel greifbar werden, werde der Personkern als letztes dramatisches Energiezentrum frei. Der »dichterischen Bewältigung vorstellungssprengender Grenzlagen« wird hier unter Einbezug der Erscheinungen von Formauflösung und sprachlicher Entgrenzung besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Demgegenüber beschränkt sich Alfred Wollmann auf 'Die Personenführung in Shakespeares Historien'[121]), wobei er vor allem die Kunst der

---

[118]) '*Construction in Shakespeare*', The University of Michigan Press 1951, bes. S. 35.
[119]) Neophilologus 1957, S. 51–56.
[120]) 'Die Gestaltung der dramatischen Person in den großen Tragödien Shakespeares', Diss. Tübingen 1952 (Masch.), 242 S.
[121]) Diss. München 1955 (Masch.), 151 S.

Handlungsführung auf verschiedenen Ebenen (etwa im Wechsel zwischen intensiver und extensiver Darstellung) zu würdigen versteht. Ähnlich hat bereits vor einigen Jahren Hans Itschert[122]) an einer Nebenfigur im Historienwerk zu zeigen vermocht, wie unmittelbar die Frage nach der Charakterdarstellung unseren Blick für die Struktur eines dramatischen Werkes zu schärfen vermag. Das ist ein glücklicher Ansatz, der nach Ergänzung durch Parallelstudien verlangt. Wie es zur Zeit um die Erörterung dramatischer Strukturprobleme bei Shakespeare steht, wird im folgenden Absatz unseres Referates darzulegen sein.

VIII. Dramatische Strukturprobleme

Wenn auch die Shakespeare-Forschung gelegentlich von Vertretern der Nachbardisziplinen, von Theaterkritikern, von Schauspielern, von Übersetzern wesentliche Anregungen erfahren hat, so muß es doch überraschen, dem groß angelegten Entwurf eines Außenstehenden zu begegnen, der es sich zum Ziel setzt, 'Shakespeares dramatische Konzeption' von Grund auf neu zu deuten. So lautet der Titel eines Buches von Richard Laqueur[123]), mit dem nach den einleitenden Worten des Verfassers (S. 2) »textkritische Behandlung« und »ästhetische Bewertung« zu einer Einheit verbunden werden. Laqueur glaubt an dem überlieferten Foliotext der Shakespeare-Dramen »gegensätzliche Auffassungen« wahrzunehmen, die wiederum »untereinander sich zu einem geschlossenen Bild der Vorgänge zusammenschließen« (S. 6). Jedes Drama Shakespeares lasse bei genauerem Hinsehen »Umdeutungen zentraler Punkte der Handlungen oder Charaktere« erkennen, so daß Laqueur sich zu der Folgerung berechtigt fühlt, Shakespeare habe regelmäßig »einen einmal geformten Text unter eine neue dichterische Vision« gestellt (S. 7). Diese Vermutung wird nun keineswegs nur im Hinblick auf dieses oder jenes Werk ausgesprochen, sondern hier wird behauptet, Shakespeare habe »es sich zu einem absolut bindenden Gesetz« gemacht, »über einen ursprünglichen Text eine zweite Schicht zu legen, ohne an jenem auch nur die geringfügigste Streichung vorzunehmen, die logisch notwendig und praktisch häufig leicht durchführbar gewesen wäre« (S. 319). Im vorliegenden Bande werden die Tragödien *(Othello, King Lear, Macbeth, Hamlet)* unter diesem Gesichtspunkt eingehend analysiert: mit imponierender Geduld und ungewöhnlichem Spürsinn, aber mit ebenso phantastischen Voraussetzungen wie Ergebnissen. So wird etwa für '*Macbeth*' die These vertreten, »daß Shakespeare die Tragödie zuerst entwarf ohne Kenntnis des Holinshedschen Materials, das jedoch reichlich, bis in den Wortlaut hinein, für die Zusätze verwertet wurde« (S. 256). Mit der sogenannten »geistigen Ausdeutung« der Shakespearischen Doppelfassung der Dramen verliert sich der Verfasser vollends ins Absurde. Was hier über die Nachwirkung des »antiken Paganismus« gesagt wird, um das Gesetz der »kontrastierenden Doppelheit« zu deuten (S. 321ff.), hat pseudo-wissenschaftliches Gepräge und kann nicht damit rechnen, die Aufmerksamkeit der Shakespeare-Forschung zu finden. Die Erklärung für die »Doppelschichtigkeit der Dramen« wird letzten Endes darin gefunden, »daß Shakespeare sich selbst in zwei Dichter aufspaltet« (S. 322).

Demgegenüber muß betont werden, daß die Struktur eines Shakespeare-Dramas nur im ständigen Bezug auf die historischen Voraussetzungen und Gegebenheiten angemessen zu erschließen ist. Dazu wird es zunächst noch mancher vorbereitender Arbeit bedürfen, die es nicht scheut, sich mit Teilergebnissen zu be-

[122]) 'Die Warwick-Figur in Shakespeares »König Heinrich VI.«', Diss. Mainz 1950 (Masch.).

[123]) Verlag Max Niemeyer, Tübingen 1955.

gnügen. Oder wie Wolfgang Clemen in seiner Abhandlung 'Wandlung des Botenberichts bei Shakespeare'[124]) zu bedenken gibt: »Shakespeares dramatische Kunst, von der wir bis heute nur eine recht allgemeine und sehr oft subjektive Vorstellung haben, wird sich uns erst dann klarer und genauer erschließen, wenn zunächst einzelne Aspekte dieser Kunst an konkreten und vergleichbaren Beispielen untersucht und von ihrem historischen Hintergrund abgehoben werden« (S. 3). Mit dieser Schrift und dem Aufsatz '*Anticipation and Foreboding in Shakespeare's Early Histories*'[125]) hat Clemen überzeugend dargetan, wie durch Einzeluntersuchungen sichere Grundlagen zu gewinnen sind, auf denen dann allmählich eine entwicklungsgeschichtliche Gesamtbetrachtung der dramatischen Kunst Shakespeares aufgebaut werden kann. Eine Reihe von Dissertationen, die unter Clemens Leitung entstanden sind, ist dem gleichen Vorhaben verpflichtet. So hat Kurt Schlüter recht aufschlußreich 'Shakespeares dramatische Erzählkunst'[126]) beleuchtet. Ein Teildruck mit dem Titel 'Die Erzählung der Vorgeschichte in Shakespeares Dramen'[127]) gibt einen Überblick über die Möglichkeiten der Gestaltung der Vorgeschichte, die Shakespeare zu Gebote standen. Der Unterschied zwischen der Erzähltechnik des frühen und des späten Shakespeare wird mit bemerkenswertem interpretatorischen Geschick an der Erzählung des Aegon in der '*Comedy of Errors*' im Vergleich mit der Darbietung der Vorgeschichte zum '*Tempest*' einsichtig gemacht. Durch Einbezug zahlreicher subtiler Beobachtungen zum Sprachstil des Dichters wird die Interpretation erheblich gefestigt. Aus der »Münchner Shakespeare-Schule« stammen auch die Arbeiten von Bernhard Schmid über 'Form und Gehalt der großen Rede in Shakespeares Historien'[128]) und von Horst Weinstock über 'Die dramatische Funktion elisabethanischer Sprichwörter und Sentenzen bei Shakespeare'[129]). Beide Dissertationen zeichnen sich durch die gleiche methodische Sicherheit aus, die einen Ertrag verbürgt, von dem aus die unerschöpfliche Verwandlungsfähigkeit der Shakespeareschen Kunst immer eindringlicher zum Bewußtsein kommt. Doch auch anderwärts fehlt es nicht an der Bereitschaft, zu einer Klärung der Strukturprobleme beizutragen[130]).

Einen energischen Vorstoß in der Frage der Akteinteilung bei Shakespeare unternimmt Georg Heuser mit einer fleißigen Arbeit 'Die aktlose Dramaturgie William Shakespeares'[131]), die noch nicht in jeder Hinsicht abschließende Resultate zu bieten vermag, aber doch eine Reihe wertvoller Einsichten vermittelt. Das Thema ist deshalb so vielschichtig und wohl sogar unerschöpflich, weil eine angemessene Behandlung nicht nur hohe interpretatorische Ansprüche stellt, sondern nur in enger Verbindung mit einer Anzahl benachbarter Arbeitsfelder erfolgen kann. So wird dabei unser Wissen über die Gegebenheiten des derzeitigen Theaterbaus und über die lebendige Bühnenpraxis beansprucht, während gleichzeitig die Probleme der Text-Kritik und der Text-Überlieferung einbezogen sind. Sicher ist nur, daß die internationale Forschung zur Zeit ein lebhaftes Interesse

[124]) Sitzungsberichte d. Bayerischen Ak. d. Wiss., Phil.-hist. Kl., Jg. 1952, Heft 4.
[125]) Shakespeare Survey 6, 1953.
[126]) 'Eine Untersuchung über den Wandel von Funktion und Gestalt der Erzählung in Shakespeares Dramen', Diss. München 1954 (Masch.), 169 S.
[127]) Sh.-Jb. Bd. 90, 1954, S. 108–123.
[128]) Diss. München 1954 (Masch.), 166 S.
[129]) Diss. München 1956 (Masch.).
[130]) Erhard M. Gaul, 'Zur Struktur der Tragödien Shakespeares', Diss. Köln 1953 (Masch.), 149 S. – Wolfgang Schomburg, 'Das Lyrische in Shakespeares Dramen', Diss. Kiel 1954 (Masch.), 243 S. – Kurt Otten, 'Die Zeit in Gehalt und Gestalt der frühen Dramen Shakespeares', Diss. Tübingen 1954 (Masch.), 184 S.
[131]) Diss. Marburg 1956 (Masch.).

an Erörterungen über Wesen und Funktion des »Aktes« bei Shakespeare bekundet (Clifford Leech, Kenneth Muir, Hereward T. Price u. a.). Heuser verficht die These, daß die Verwendung des Begriffes »Aktstruktur« in Hinblick auf das Werk Shakespeares unangebracht sei, da das Drama dieses Dichters nicht die geringste Spur einer Aktgliederung erkennen lasse. Teil I verfolgt im Überblick die Geschichte der kritischen Auseinandersetzung um den Begriff *»act«* bei Shakespeare seit Dr. Johnson. Teil II befaßt sich mit den allgemeinen Voraussetzungen des elisabethanischen Theaters und mit Redaktionsfragen der Folio-Ausgabe. Teil III bemüht sich um dramaturgische Grundbestimmungen, mit deren Hilfe die äußere wie innere Gliederung eines Shakespeare-Dramas beleuchtet werden kann. Teil IV ist der szenischen Struktur von Einzelwerken zugewandt, wobei dem Verfasser Beobachtungen gelingen, die auch dann von Belang sind, wenn man die Grundthese der Arbeit nicht vorbehaltlos zu unterschreiben vermag. Nach dem derzeitigen Stand der Forschung läßt sich nur soviel sagen, daß T. W. Baldwins Versuch, eine konsequente Aufbauform von fünf Akten für das Drama Shakespeares nachzuweisen [132]), höchstens für das Jugendwerk (und hier vor allem für die Komödien) Überzeugungskraft besitzt. Heuser hat nunmehr die genaue Gegenposition bezogen. Vorläufig empfiehlt es sich, mit Clifford Leech an einen Mittelweg zu denken [133]), der Shakespeare die Freiheit läßt, von der allgemeinen Konvention der Dramentheorie seines Zeitalters her jeweils eine Richtung einzuschlagen, die seinem besonderen Vorhaben am besten entspricht.

Solche Untersuchungen, die generell der Dramenpraxis der Elisabethzeit und ihrer theoretischen Grundlage gelten, werden uns nicht der Verpflichtung entbinden, in strenger Konzentration an Einzelwerken Shakespeares und seiner Konkurrenten zu erfahren, welche Aufschlüsse sie über den strukturellen Charakter des Spielgutes erteilen. Dabei wird man nicht an der umsichtig durchgeführten Arbeit von Otto Bergemann 'Der dramatische Aufbau von Shakespeares *King Lear*' [134]) vorbeisehen können. Eine Zusammenfassung der Hauptergebnisse ist mit der Abhandlung 'Zum Aufbau von *King Lear*' [135]) vorgelegt worden. Bergemann setzt sich darin mit der Kritik auseinander, die mehrfach den Aufbau dieser Tragödie (verglichen mit '*Macbeth*' oder '*Othello*') als fehlerhaft bezeichnet hat. Hinter diesen »Fehlern« sieht Bergemann gerade das Anzeichen für die Eigentümlichkeiten dieses Werkes, die nach seiner Meinung noch nicht ausreichend gewürdigt worden sind. Er argumentiert nicht zu Unrecht, daß der Aufbau eines Stückes, »in dem ein Greis durch Leid zugrunde geht«, anders aussehen muß »als der Aufbau von Tragödien, in denen kräftig handelnde Männer durch blutige Taten dahingerafft werden« (S. 196). Wenn man den wirklichen dramatischen Konflikt verfolgt, der in der großen Auseinandersetzung zwischen den zwei Naturen des Menschen (dem Bösen wie dem Guten teilhaftig) bestehe, so zeige sich »die regelmäßige Anordnung des Geschehens um einen mittleren

---

[132]) T. W. Baldwin, '*William Shakespere's Five-Act Structure: Shakespere's Early Plays on the Background of Renaissance Theories of Five-Act Structure from 1470*' (Urbana 1947).

[133]) '*Shakespeare's Use of a Five-Act Structure*', Die Neueren Sprachen 1957, S. 249–263. Vgl. hier bes. S. 251: *»If we look at Shakespeare's work as a whole, we see rather that, while he may sometimes have written plays only subsequently divided into Acts, he commonly accepted the five-Act division as something given, as rarely to be departed from, just as Ben Jonson accepted the Unities formulated by the Italian Renascence critics on the basis of ancient example: however, just as Jonson did not allow his adherence to classical theory to tie him to a uniform comic style, so Shakespeare developed several differing dramatic structures from the five-Act division«.*

[134]) Diss. Marburg 1952 (Masch.), 183 S.

[135]) Sh.-Jb. Bd. 90, 1954, S. 191–209.

Höhe- und Wendepunkt« (S. 199). Als solchen läßt Bergemann die 4. Szene des III. Aktes gelten: der anfängliche Aufstieg und die wachsende Aktivität des Bösen werden von einem entsprechenden Abstieg mit einem gleichzeitigen Aufkommen der guten Kräfte abgelöst. Von hier aus fühlt sich der Verfasser berechtigt, der These von der lockeren, »barocken« Formgebung im '*Lear*' entgegenzutreten und die »klare und ebenmäßige Gliederung des Stückes in fünf Akte« (S. 201) zu verteidigen. Mit dieser Arbeit, die vielleicht nicht in allen Teilen überzeugt, aber doch auch schätzungswerte Beobachtungen unterbreitet, ist bereits der Übergang zum nächsten Abschnitt unseres Referates vollzogen, in dem über den Stand der Forschung zu Einzelwerken Shakespeares berichtet werden soll.

IX. Studien zu Einzeldramen

Soweit in der jüngsten Forschung Einzelwerke des Dramatikers eine mehr oder minder ausführliche Würdigung erfahren haben, lassen sich dabei drei zentrale Bereiche abgrenzen, die nach der Zahl der ihnen gewidmeten Bemühungen, aber wohl auch nach dem Gewicht der gezeitigten Resultate eine Vorzugsstellung genießen: eine Historie, eine Tragödie und die in sich geschlossene Gruppe der Romanzen. Mögen auch die Ursachen verschiedener Natur sein, die zu einer solchen Schwerpunktbildung geführt haben, so ist doch einfach nicht zu verkennen, daß Richard III., Hamlet und das Spätwerk eine erhebliche Anziehungskraft besessen haben. Über diese drei Hauptarbeitsgebiete sei hier zunächst berichtet.

In der deutschen Forschung zu Einzelwerken Shakespeares ist für kein anderes Drama eine so weit ausgreifende und so tief dringende Arbeit wie für 'Richard III.' geleistet worden. Wenn man behaupten darf, daß dieses Stück in den letzten Jahren bei uns genug gelehrte Aufmerksamkeit gefunden hat, um auch – was sonst selten der Fall ist – mit den dabei gezeitigten Ergebnissen den Stand der internationalen Forschung entscheidend zu fördern, so ist dies das ausschließliche Verdienst von Wolfgang Clemen. Mit seinem 'Kommentar zu Shakespeares Richard III.' [136]) hat er ein Standardwerk geschaffen, das in dieser Art kaum eine Parallele besitzen dürfte. Es ist das Resultat eines langjährigen Bemühens, in dessen Verlauf sich allmählich der Umriß dieses jetzt glücklich abgeschlossenen Unternehmens abzeichnete. Von den Vorarbeiten muß daher zunächst die Rede sein. Schon in Clemens Untersuchungen zur Bildersprache Shakespeares (*The Development of Shakespeare's Imagery,* London 1951) wurde betont, daß der Dichter mit '*Richard III*' ein Drama schrieb, das in der Entwicklung des Gesamtwerkes eine bedeutsame Stellung innehat: sein erstes »heroisches« Drama, das auch eine neue Technik der Komposition erforderlich machte (a.a.O., S. 47). Clemens Studie 'Wandlung des Botenberichts bei Shakespeare' (Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Jg. 1952, Heft 4) hat dann von einem einzelnen Stilelement her diese neue Technik genauer beleuchtet: indem anhand des IV. Aktes der Nachweis erbracht wird, »wie diese sich wiederholenden Botennachrichten im Aufbau der Szene eine bestimmte dramatische Aufgabe erfüllen und gleichzeitig mit der Schicksalskurve des Dramas in inneren Zusammenhang gebracht sind« (a.a.O., S. 11). Ein weiteres Strukturelement wurde mit der Abhandlung '*Anticipation and Foreboding in Shakespeare's Early Histories*' (Shakespeare Survey 6, 1953) einer sorgfältigen Überprüfung unterzogen. Fast gleichzeitig hat der Aufsatz '*Tradition and Originality in Shakespeare's Richard III*' (Shakespeare

[136]) Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1957.

Quarterly V, 1954, S. 247–257) eindrucksvoll herausgestellt, daß gerade dieses Stück beispielhaft erkennen läßt, wieweit Shakespeare sich von der dramatischen Überlieferung seines Zeitalters tragen läßt und wieweit er eigene Wege zu gehen beginnt. Zu den tradierten Zügen, die von Shakespeare schöpferisch weiterentwickelt worden sind, gehört auch die dramatische Rede, der Clemen mit seinem grundlegenden Buche 'Die Tragödie vor Shakespeare' (1955) in großen Zusammenhängen nachgegangen ist. Der gleiche Verfasser hat mit der Akademie-Abhandlung 'Clarences Traum und Ermordung' (Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Jg. 1955, Heft 5) die Szene I, 4 von '*Richard III*' als Ansatzpunkt gewählt, um »das Ineinander und Miteinander der mannigfachen Wirkungsebenen im Drama Shakespeares« anschaulich zu machen. Schließlich hat Clemens Comburger Vortrag 'Zur Methodik der Shakespeare-Interpretation' (Sprache und Literatur Englands und Amerikas, Bd. II, 1956, S. 83–101) an Einzelszenen aus '*Richard III*' dargetan, was eine genaue sprachliche und inhaltliche Analyse des Textes zu leisten vermag. Man darf schon sagen, daß man sich keine bessere Vorbereitung auf eine fortlaufende Textinterpretation dieses Dramas zu denken wüßte, wie sie der nun erschienene Kommentar als Sammlung, Abrundung und Krönung aller bisher geleisteten Einzelforschung darstellt. Auch wenn sich der Verfasser nicht lange bei methodologischen Erwägungen aufhält, wird doch greifbar, daß er sich darum bemüht, ein Verfahren zu demonstrieren, das die sonst nur gesondert entwickelten Perspektiven zu einem Gesamtbild zusammenschließt. Clemen wird von der Überzeugung geleitet, daß die »gleichzeitig von mehreren Seiten her eindringende Beschäftigung mit einem einzelnen Werk der beste Weg ist, um auch zu einem besseren Allgemeinverständnis des Gesamtschaffens eines Autors zu gelangen« (S. 7). Das Resultat rechtfertigt die Erwartung vollauf. Der Interpret folgt Wort für Wort dem Text des Dichters und vermag doch gleichzeitig jede Beobachtung vor dem Hintergrund der elisabethanischen Dramatik in ihrer vollen Tragweite auszuwerten. Ohne jeden Schematismus des Analytikers, der sonst so leicht bei verwandten Bestrebungen aufkommt, wird hier das organische Zusammenwirken der Form-, Stil- und Handlungselemente in ihrer tatsächlichen Wechselbeziehung und Verknüpfung aufgedeckt. Der Schwerpunkt liegt, wie eigentlich immer in Clemens Forschungen, bei der Begegnung verschiedener Entwicklungslinien der vorshakespeareschen Dramatik mit Shakespeares eigenen Intentionen. Die künstlerischen Absichten weiß nur derjenige zuverlässig zu begreifen, der zuvor einen Einblick in den Gestaltungs- und Umwandlungsprozeß, dem die überlieferten Formen unterworfen sind, gewonnen hat. Deshalb kommt es auch in diesem Kommentar zu zahlreichen Ausblicken auf Shakespeares Zeitgenossen, vor allem auf seine Wegbereiter. Obgleich ständig die Hauptaufgabe des von Szene zu Szene fortschreitenden Kommentars unverrückbar im Auge behalten wird, werden doch immer wieder kleine Exkurse eingeschaltet, die gelegentlich den Rang einer Monographie beanspruchen können: dazu gehören etwa die Bemerkungen über Shakespeares Anwendung tragischer und gleichzeitig vorausdeutender Ironie, die Ausführungen über den Charakter der »Umstimmungsszene«, über die »Belauschungsszene«, über den Traum im Drama vor Shakespeare – um hier aus der Fülle nur weniges anzudeuten. Wollte man sich Seite für Seite mit diesen bibliographisch vorzüglich fundierten und durch reiche Belegstellen gestützten Studien kritisch auseinandersetzen, so würde man ins Uferlose geraten, um am Ende doch eingestehen zu müssen, daß man den Autor nicht korrigieren, sondern nur von ihm lernen kann.

'*Richard III*' hat sich zweifellos durch seine entwicklungsgeschichtlich ungewöhnlich aufschlußreiche Stellung im Gesamtwerk Shakespeares solcher Beachtung empfohlen. Wenn dagegen 'Hamlet' seit den Anfängen der deutschen Shakespeare-Kritik aller Augen auf sich zieht, so sind dafür eher ideengeschichtliche, philosophische und theologische Interessen verantwortlich zu machen. Die Zahl der diesem Werk gewidmeten Studien läßt deshalb nicht ohne weiteres darauf schließen, daß auf diesem Gebiet ein besonderer Gewinn für die Dichtungskunde zu verzeichnen sei.

Elsa Hennings hat für ihre eigenwillige, aber doch auch anregende Studie 'Hamlet, Shakespeares Fausttragödie'[137]) an »eine geistig allgemein interessierte, eine anspruchsvolle Leserschicht« gedacht (S. 13). Wie schon der Titel verrät, geht es der Verfasserin darum, in Shakespeares Drama die organische Verbindung der zwei großen Themen der Weltliteratur wahrzunehmen. Zum Ansatzpunkt wird Montaigne, dessen Bedeutung für Shakespeare hier viel höher veranschlagt wird als es trotz der gründlichen Vorstudien von F. A. Yates, M. Deutschbein, J. M. Robertson, G. C. Taylor, S. Türck u. a. üblich ist[138]). Die Essay-Stelle II, 12 wird als »das Fundament« ausgegeben, »auf dem sich die Umbildung der 'Hamlet'-Tragödie vollzogen« hat, womit dem Stück der »Stempel einer Tragödie . . . des hemmungslosen Geistesstrebens« aufgedrückt werde (S. 103). Die Bemühungen der Textanalyse kreisen um Hamlets »Psychose«, die teilweise aus dem Denken des 16. Jahrhunderts erklärt und teilweise von der modernen Psychoanalyse her beleuchtet werden soll. An den Quart-Ausgaben glaubt die Verfasserin eine sinnfällige Entwicklung in der Annäherung der beiden Ur-Themen aneinander ablesen zu können: »In der Rache-Tragödie der ersten Quart-Ausgabe des 'Hamlet' erschöpft sich das Faust-Motiv eigentlich schon in dem Hang des Prinzen zum Übersinnlichen . . . Bei der Q_2 hingegen findet sich das Schwergewicht vertauscht; sie ist eine Faust-Dichtung mit einem Rachemotiv geworden« (S. 208). Als Kronzeuge wird häufig auf Lessing zurückgegriffen, dem »der Faust-Charakter des Stücks klar gewesen« sei (S. 220). Hamlets »entscheidendes Vergehen« wird darin gesehen, daß er »als Retter der Menschheit die göttlichen Mächte aus eigener Schöpferkraft nachbessern zu müssen« glaubt (S. 295). Es ist nicht zu bestreiten, daß die Verfasserin »andere als die gewohnten Wege einschlägt« (S. 13) und daß sie dabei auch zu Ausblicken führt, die immer wieder überraschen müssen. Fraglich bleibt nur, ob sich diese ehrgeizige Studie nicht doch etwas zu viel vorgenommen hat und daher neben den klärenden Zügen, die sie beansprucht, auch Verwirrungen stiftet.

Die Verschmelzung der Hamlet- und der Faustproblematik, wie sie Shakespeare nach dem Urteil von Elsa Hennings vollzogen hat, wird von Karl Kindt nicht nur in Abrede gestellt, sondern das aus vorwiegend theologischer Sicht heraus geschriebene Büchlein 'Der Spieler Gottes: Shakespeares Hamlet als christliches Welttheater'[139]) bemüht sich sogar um den Nachweis, daß Faust und Hamlet niemals zusammenkommen können, denn »jedesmal spielt das Problem auf völlig anderer Ebene, handeln die Helden in völlig verschiedenen Seelenräumen« (S. 36). Kindt äußert scharfe Kritik an der modernen Hamlet-Auffassung, die nach seiner Meinung »noch immer unter der Hypnose durch die Weltanschauung des deutschen Idealismus steht« (S. 35), – ein Einwand, den jeder, der mit der

[137]) Verlag Bouvier, Bonn 1954.

[138]) Vor einer Überschätzung des Einflusses von Montaigne auf Shakespeare warnt Alice Harmon, '*How great was Shakespeare's debt to Montaigne?*' (PMLA LVII, 1942, S. 988–1008).

[139]) Wichern-Verlag, Berlin 1949.

neueren Forschung auch nur einigermaßen vertraut ist, kaum in dieser Ausschließlichkeit gelten lassen wird. Für Kindt ist 'Hamlet' das gerade Gegenteil eines »Gedankentrauerspiels« (A. W. Schlegel), nämlich »eine metaphysische Aktion« (S. 23), »das ragendste Denkmal des Sieges der mittelalterlichen Lebensanschauung über die renaissancistische, eines Sieges, der nicht in subjektiver Meinung verbleibt, sondern durch den Ausgang des Stückes, das Gottesurteil am Schlusse, seine objektive Versiegelung empfängt« (S. 27). Dieser Passus möge auch stilistisch als Beispiel für den Tenor der vorliegenden Untersuchung dienen, welche darauf abzielt, die »wittenbergische Art« des Stoffes ersichtlich zu machen: »Das wittenbergische Herzstück des Dramas aber ist Hamlets Wandlung zum Miles Christianus« (S. 145).

Von höherem wissenschaftlichen Wert ist eine Abhandlung von Friedrich Knorr über 'Shakespeares Hamlet'[140]). Freilich wird auch hier mit der einschlägigen Forschung hart ins Gericht gegangen: »es erscheint höchst fraglich, ob die bisherige Interpretation überhaupt an den Kern des Werkes herangekommen ist« (S. 5). Nach Knorr muß man so lange am Eigentlichen vorbeisprechen, als man daran festhält, in 'Hamlet' den Prototyp eines Charakterdramas zu sehen. Der Verfasser macht es sich zur Aufgabe, in Übereinstimmung mit dem Amerikaner E. E. Stoll »den Blick der Forschung wieder stärker auf die Geschehnisabläufe« hinzulenken (S. 9). Nachdem zunächst »eine sorgfältige Tatbestandsaufnahme im Hinblick auf Ausgang und Zielsetzung des Dramas« (S. 12) erfolgt, fühlt sich Knorr im Gang der Untersuchung berechtigt, 'Hamlet' als »ein Werk von wunderbarer Geschlossenheit« zu rühmen, wobei »die innere Einheit dieses vielstimmigen Werkes« durch seinen Gegenstand bestimmt werde, nicht etwa durch die Sprache (S. 59). Gegenstand sei nun jedoch keineswegs das Schicksal Hamlets, sondern die Aufdeckung des beispiellosen Unrechts, in das das dänische Volk durch einen verbrecherischen Usurpator gestürzt worden war, und seine Überwindung durch ein neues legitimes Königtum. Shakespeares 'Hamlet' wird als »echte Staatstragödie« anerkannt: »denn es handelt sich hier nicht mehr um die Auseinandersetzung zwischen zwei Einzelnen allein, sondern zugleich um das Wohl und Wehe der ganzen Gemeinschaft, an deren Spitze sie gestellt sind« (S. 60). So konsequent und großzügig auch der von Knorr vertretene Gedankengang zur Durchführung gelangt, möchte man doch fragen, ob damit nicht auch nur wieder ein Aspekt ans Licht gekehrt und vielleicht sogar übermäßig betont worden ist. Übrigens ein Aspekt, den Knorr in allen Dramen Shakespeares als ausschlaggebend wiederfindet. So heißt es in Knorrs Interpretation von 'Maß für Maß'[141]), die kurz vor der 'Hamlet'-Interpretation vorgelegt wurde: »In allen Schöpfungen Shakespeares ... sind die erhaltenden Kräfte der Gemeinschaft das Mächtigere und das sich schließlich Behauptende« (S. 42). In solcher Sicht kann auch der vieldiskutierte Schluß dieser dunklen Komödie als notwendig und als organisch aus dem Ganzen erwachsend begriffen werden, da »das innere Gesetz der Gemeinschaft die Mitspieler nach allen Verirrungen und Verwirrungen schließlich zu einer befriedeten Begegnung zusammenführt«. Die sorgfältig durchdachten Interpretationen von Einzeldramen Shakespeares, wie sie Knorr vorlegt, sind geeignet, die Aufmerksamkeit auf eine recht wesentliche Seite von Shakespeares Kunst zu lenken, auch wenn der Referent Zweifel hegt, ob Shakespeares Dramen damit wirklich ihren wahren geschichtlichen Horizont gewinnen.

---

[140]) Coburg 1956 (Sonderdruck aus '*Donum autumnale II*', Jahresgabe der Coburger Dienstagsgesellschaft).

[141]) Coburg 1955 (Jahresgabe der Coburger Dienstagsgesellschaft).

Doch zurück zu 'Hamlet'. Es fehlt nicht an Versuchen, von diesem oder jenem Ansatzpunkt her zur Deutung des Sinngehaltes beizutragen, auch wenn dabei der Rang der kleinen Monographie von Hans H. Glunz[142]) kaum wieder erreicht sein dürfte. Ernst Diekmann[143]) entwickelt den Gedanken, daß es drei Bereiche sind, welche in dieser Tragödie die dramatische Wirklichkeit bestimmen: »der Hof, die Sphäre des Metaphysischen und die Schicht der menschlichen Rechtheit, wie sie sich in Hamlet verkörpert; in ihrem Spiel und Gegenspiel entfalten sie den Sinn dieses Dramas« (S. 456). Joseph Gregor zielt mit der Frage 'Was ist uns Hamlet?'[144]) darauf ab, im »Kraftfelde des Stückes« die Ursachen für seine Wirksamkeit aufzuspüren. Das Drama bezeichnet nach seiner Meinung eine Zeitenwende: den Übergang »von der beherrschten Haltung des Renaissancemenschen, dessen letzte Erhebung Hamlet ist, zu der überschwenglichen Hingabe des Barockmenschen« (S. 15). Man könnte einwenden, daß mit einer solchen Formulierung nicht allzu viel gewonnen sei. Aber Gregor geht es gar nicht so sehr darum, den geistesgeschichtlichen Ort dieses Shakespeare-Dramas zu bestimmen, als vielmehr seine Bedeutung für die geistige Situation der Gegenwart sichtbar zu machen. Er sieht in diesem großen Werke »die Möglichkeit, die Angst des Daseins zu überwinden« (S. 25), wobei wiederholt der Bezug zur Existenzphilosophie aufgenommen wird. In manchen Punkten berührt sich Gregor dabei mit Gustav F. Hartlaub[145]), der dem »Über- oder Außersinnlichen« in unserer Tragödie seine besondere Aufmerksamkeit schenkt und Hamlets Einstellung zum Jenseits überprüft: »sein Fürwahrhalten, sein prüfendes Nachdenken, auch seine Zweifel« (S. 435). Das »Archaische« in Hamlet, wie es aus der »okkulten Erfahrung« des Zeitalters stammt, wird mit Hilfe von Begriffen, welche die moderne Tiefenpsychologie an die Hand gibt, ans Licht gebracht. Die Absonderlichkeit des hier gewählten Verfahrens erklärt sich daraus, daß der Verfasser ohne nähere Kenntnis des neueren Fachschrifttums geblieben ist.

Von anderem Zuschnitt ist die gedankenreiche Studie von Richard Flatter: *'The Climax of the Play-Scene in Hamlet'*[146]). Dabei wird von der theaterkundlichen Erfahrung ausgegangen, daß es auf der Bühne nie so recht gelingen wollte, die besondere Tragweite der Verse III, 2, 281 ff. *(»The king rises . . .«)* zum Ausdruck zu bringen. Flatter gibt zu bedenken, wie die starke Reaktion des Claudius mit Bühnenmitteln sinnfällig unterstrichen werden kann. Sein Vorschlag, Hamlet und den König für einen Augenblick mit gezogenen Schwertern gegenüberzustellen, findet zwar keine Stütze in textkritischen Anhaltspunkten, verstößt aber kaum gegen Shakespeares Führung der Figuren in dieser Szene. Im Zusammenhang mit solchen Erörterungen steuert Flatter einige förderliche Beobachtungen zum Charakter der *»mouse-trap«* bei. Da solche dramatische Vergegenwärtigung, wie sie Flatter ins Auge faßt, stets als ein zeitlicher Vorgang in Erscheinung tritt, liegt es nahe, in diesem Zusammenhang eine Arbeit zu erwähnen, die sich mit der Zeit-Gestaltung im 'Hamlet' beschäftigt. Horst Oppel[147])

---

[142]) Der 'Hamlet' Shakespeares, Verlag Klostermann, Frankf. a. M. 1940.

[143]) Shakespeares 'Hamlet': Grundzüge einer Deutung (Die Neueren Sprachen 1955, S. 456–468).

[144]) Sh.-Jb. Bd. 87/88, 1952, S. 9–25.

[145]) 'Hamlet und das Jenseits' (Euphorion Bd. 48, 1954, S. 435–446). Ders., 'Das Unerklärliche: Studien zum magischen Weltbild', Stuttgart 1951 (darin S. 195 ff.: Prospero und Faust).

[146]) Sh.-Jb. Bd. 87/88, 1952, S. 26–42.

[147]) 'Die Zeitgestaltung im *Hamlet*' (Jb. f. Ästhetik u. allg. Kunstwiss. 1951, S. 145 bis 160).

verwendet sich dafür, daß Shakespeare in der Art, wie er in 'Hamlet' die Zeitphasen intensiviert oder entspannt, über ein besonderes Gestaltungsmittel verfügt, das ihm erlaubt, das zeitliche Nacheinander der Vorgänge in das menschliche Gegeneinander der Seelenlagen umzusetzen.

Neben 'Richard III.' und 'Hamlet' hat das Spätwerk der Romanzen eine gewisse Anziehungskraft besessen, – durchaus in Übereinstimmung mit der internationalen Forschung, wie nicht nur die Bücher von E. M. W. Tillyard[148]) und Derek Traversi[149]) beweisen, sondern auch der Vorsatz der Herausgeber des 'Shakespeare Survey', den nächsten Band (1958) dem Spätwerk zu widmen. Um die Eigenart dieser letzten Stücke zu erfassen, genügt es nicht, sich auf die oft gehörte Auskunft zurückzuziehen, daß wir sie als Zeugnis für die »Altersweisheit« eines abgeklärten Dichters gelten lassen. Dagegen wendet sich mit Recht Walther Fischer, dem wir einen schönen Aufsatz 'Shakespeares späte Romanzen'[150]) verdanken. Mit sorgsamer Hand wird nachgezeichnet, wie der Dichter allmählich ein neues Verhältnis zur Wirklichkeit gewonnen zu haben scheint. Das Verdienst dieser gediegenen Studie liegt vor allem darin, daß sie die Romanzen nicht aus dem Ganzen des Shakespeare-Werkes herausbricht, sondern umgekehrt sichtbar macht, daß eine Vielzahl von Motiven, die Shakespeare von früh an bewegten, hier nun in verwandelter Form wiederkehrt. Die Achtung vor der »Vieldeutigkeit und Vielschichtigkeit des Dichterwortes« (S. 23) hat Fischer davor bewahrt, mit wenigen kategorialen Zuordnungen auskommen zu wollen. Gerade dadurch wird fühlbar, wie viel noch auf diesem Felde zu tun übrig bleibt. An einer dieser Aufgaben versucht sich Hermann Heuer, wenn er 'Traumwelt und Wirklichkeit in der Sprache des *Tempest*'[151]) als Thema wählt. Davon ausgehend, daß wir im '*Tempest*' eine reale und eine imaginäre Ebene des Geschehens sowie eine Ebene natürlicher und eine andere allegorischer Bedeutsamkeit zu unterscheiden haben, achtet Heuer vornehmlich auf die poetische Diktion, der es zufällt, diese beiden Welten aneinanderzubinden und doch gleichzeitig im lebendigen Wechselspiel zu erhalten. Auch die musikalischen Elemente werden herausgestellt. Aber der Dichter hat dafür gesorgt, »daß eine herzhaft ergriffene Realität des alltäglichen Daseins in überraschendem Einklang der bildlichen Anschauungen keineswegs zu kurz kommt« (S. 227). »Realisierung des Idealen und Idealisierung des Realen« werden als die beiden Prozesse angesprochen, die in diesem Stücke ineinandergreifen.

Solche Beobachtungen befinden sich durchaus im Einklang mit den Ergebnissen, die Horst Oppel bei seinen Bemühungen um das Spätwerk erzielt. Nachdem Oppel zunächst in mehr aphoristischer Form einen Zugang zur geistigen Welt des späten Shakespeare zu gewinnen suchte[152]), hat er mit dem Aufsatz 'Die Gonzalo-Utopie in Shakespeares »Sturm«'[153]) den Versuch unternommen, nicht nur die dichterische Funktion dieser Episode in ein angemessenes Licht zu rücken, sondern auch ideengeschichtlich die Verkündung des idealen Zukunftsstaates (mitsamt ihrer gleichzeitigen Parodie) den beherrschenden Denkrichtungen des elisabethanischen Zeitalters zuzuordnen. Auch die Strukturprobleme des Shakespeare-Dramas, wie sie nachdrücklich noch einmal vom Spät-

---

[148]) '*Shakespeare's Last Plays*', Chatto & Windus, London 1938, Neudruck 1951.
[149]) '*Shakespeare: The Last Phase*', Hollis & Carter, London 1954.
[150]) Sh.-Jb. Bd. 91, 1955, S. 7–24.
[151]) Sh.-Jb. Bd. 90, 1954, S. 210–228.
[152]) 'Der späte Shakespeare', Verlag Heinrich Ellermann, Hamburg 1949.
[153]) DVjs. XXVIII, 1954, S. 194–220.

werk her uns bewußt werden, sind hier am Beispiel erörtert worden. Eine zentrale Position nehmen solche Fragen nach den strukturellen Elementen und den dramatischen Aufbauformen in der Akademieschrift des gleichen Verfassers ein: 'Shakespeares Tragödien und Romanzen: Kontinuität oder Umbruch?' [154]) Wie der Titel verspricht, ist die Aufmerksamkeit vornehmlich auf die Frage gerichtet, ob der Übergang von den Tragödien zu den Romanzen als ein »Umbruch« (in weltanschaulicher, aber auch in stilistischer und dramentechnischer Hinsicht) verstanden werden kann, oder ob wir uns mit dem Gedanken eines organischen Zusammenhangs vertraut machen müssen. An Textstellen aus '*Macbeth*' und '*The Tempest*' wird eine innere Entsprechung von Motiven und Vorstellungsweisen, aber auch eine weitgehende Übereinstimmung in den sprachlich-stilistischen Ausdrucksmitteln festgestellt, so daß das Spätwerk trotz seiner hohen Eigenart doch kaum abgelöst vom Ganzen der Shakespeareschen Dichtung zu betrachten ist. Besondere Sorgfalt verwendet der Verfasser darauf, gegenpolige Kräfte im Drama Shakespeares wahrzunehmen: im '*Tempest*' wird genau wie in '*Macbeth*' durch die Sprache ständig an eine höhere Gegen-Welt zu den im Handlungsraum des Dramas sich auswirkenden Mächten des Bösen erinnert.

Der Bericht über den Stand der Forschung zu Einzelwerken Shakespeares sei noch durch den Hinweis auf Arbeiten ergänzt, die in einer freilich methodisch und thematisch recht unterschiedlichen Art sich vorzugsweise mit Sonderfragen beschäftigen. Gustav Kirchner hat 'Das historische und dichterische Bild Richards II.' [155]) vergleichend betrachtet. Der Verfasser möchte mit »jahrhundertealten Vorurteilen« aufräumen, die dazu geführt haben, an diesem Richard nur immer das Unkönigliche seines Wesens hervorzuheben. Die historischen Ereignisse, die der Dichter verarbeitet hat, geben für Kirchner den Schlüssel ab, um zu Richard als »echtem König« vorzudringen. Shakespeare wird zugestanden, daß ihm »die kongeniale Deutung des intuitiv in seinen Grundzügen erkannten Richard-Bildes« (S. 170), so wie es die Geschichte verzeichnet, gelungen ist. – Auffälligerweise sind in der Berichtszeit die Komödien ganz zurückgetreten, abgesehen von einer Untersuchung zur Verfasserschaft der '*Merry Wives*' [156]). Eher schon haben die Tragikomödien im Blickfeld gestanden, vor allem '*Troilus and Cressida*'. Hermann Heuer [157]) berichtet über den Wandel in der Beurteilung, dem dieses *»problem play«* im Zuge der literarischen Neuorientierung ausgesetzt ist. Dabei werden Fragen hinsichtlich des Gattungscharakters dieses Stückes, der Kompositionsform und des Ideengutes angeschnitten. Die Mittel »der Parallelität und des Dualismus« (S. 113) werden als gestalterisches Element im Aufbau und Wechsel der Szenen hervorgehoben, so wie auch die mit dieser »dunklen Komödie« verbundenen Charakterprobleme eine knappe, aber treffsichere Kennzeichnung erfahren. Eine gehaltreiche Festrede von Rudolf Alexander Schröder über 'Troilus und Cressida' [158]) nimmt diese Fäden auf, um sie noch dichter zu einem neuen Gesamtbild zu verweben. Mit Gewinn wird der Prolog, der nach Schröder in dem einmaligen Drama wiederum »ein Stück *sui generis*« ist, als Schlüssel zum Ganzen verstanden. Sorgfältig ist auch das mittelalterliche Erbe veranschlagt worden, das hier noch einmal zum Durchbruch gelangt. Desgleichen

[154]) Abhandlungen der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Kl. d. Lit., Jg. 1954, Nr. 2.

[155]) Ztschr. f. Anglistik u. Amerikanistik Bd. I, 1953, S. 131–170.

[156]) Kurt Ludwig Joos, 'Hatte Shakespeare Mitarbeiter bei der Abfassung der »Lustigen Weiber von Windsor«?', Diss. Tübingen 1952 (Masch.), 135 S.

[157]) 'Troilus und Cressida' in neuerer Sicht (Sh.-Jb. Bd. 89, 1953, S. 106–127).

[158]) Sh.-Jb. Bd. 90, 1954, S. 11–36.

wird der persönliche Bezug zu Shakespeares Erfahrungen ebenso vorsichtig wie erhellend aufgenommen. Unseres Wissens ist bisher selten so klar und eindringlich von dem Wetterleuchten »in der dünnen und schneidenden Luft der Ilias William Shakespeares« (S. 35) gesprochen worden.

Außer dem 'Hamlet' ist in letzter Zeit keine der anderen Tragödien Gegenstand einer kritischen Auseinandersetzung gewesen. Von einem Vortrag Wolfgang Stroedels[159]) abgesehen, der die Entwicklung Shakespeares von '*Romeo and Juliet*' zu '*Macbeth*' einem breiteren Publikum übersichtlich, aber doch eben problemlos vor Augen führt, ist nur eine Studie zur Tragödie des schottischen Usurpators zu erwähnen. In der Forschung ist es nicht ungeläufig, bei '*Macbeth*' nach einem Mitarbeiter Shakespeares Umschau zu halten. Noch in der Textausgabe John D. Wilsons von 1947 (Neudruck 1951) heißt es (S. 87): *»we have two authors to deal with in 'Macbeth'«*. Man denkt dabei vor allem an Thomas Middleton, den Verfasser von '*The Witch*', dem man die Hecate-Szene (III, 5) zusprechen möchte. Mit seinem Beitrag '*Who Wrote the Hecate-Scene?*'[160]) setzt sich Richard Flatter energisch dafür ein, diese Szene Shakespeare zu belassen: *»Phraseology, versification, rhyming – everything shows the hallmark of the master's forge«* (S. 198). Aus genauer Kenntnis von Shakespeares »Wortregie« heraus wird einleuchtend nachgewiesen, daß die Echtheitsfrage eine klare Antwort zu finden vermag. Aber der Verfasser begnügt sich nicht damit, Shakespeare in seine angestammten Rechte wieder einzusetzen, sondern er möchte zugleich den Nachweis erbringen, daß die Hecate-Szene als *»the central scene of the play«* angesprochen werden muß: *»So far there was failure for the dark forces; now, a new stratagem is being put into operation, thought out and set working by the hellish queen herself«* (S. 202). Seine ungewöhnliche Empfänglichkeit für Shakespeares Wortkunst hat es Flatter ermöglicht, Zusammenhänge sichtbar zu machen, die bisher meist übersehen worden sind.

X. Lyrisch-epische Dichtungen

Shakespeares außerdramatische Dichtung hat in der deutschsprachigen Forschung der letzten beiden Jahrzehnte nur wenig Beachtung gefunden. Zwar ist es Max Deutschbein[161]) gelungen, mit der Frage nach den zeitgeschichtlichen Hintergründen und den politisch-ethischen Voraussetzungen der Sonette ein Arbeitsfeld abzugrenzen, das inzwischen von der angelsächsischen Kritik eifrig bestellt worden ist. Durch die Ungunst der Kriegsjahre ist es Deutschbein jedoch verwehrt geblieben, diese Ansätze in der von ihm vorgezeichneten Weise auszubauen. Auch die Bemühung von Wolfgang Schmidt-Hidding[162]), den Nachweis zu führen, daß Shakespeare sich theoretisch in den Sonetten selbst mit den Stilgepflogenheiten seiner Zeit auseinandergesetzt hat, wobei vor allem die »Sonettform der thematischen Ganzheit« als Ergebnis seines ständig reifenden Kunstverstandes und des Zuwachses an Erfahrungen angesprochen wird, darf man als einen Entwurf verstehen, der nach systematischem Ausbau verlangt. In unserer Berichtszeit ist es um die Sonette auffallend still geworden.

---

[159]) Shakespeares Entwicklung von 'Romeo und Julia' zu 'Macbeth' (Ztschr. f. Anglistik u. Amerikanistik IV, 1956, S. 137–147).

[160]) Sh.-Jb. Bd. 93, 1957, S. 196–210.

[161]) Sh.-Jb. Bd. 76, 1940, S. 161–188; Bd. 77, 1941, S. 151–188; Bd. 78/79, 1942/43, S. 105–127.

[162]) 'Shakespeares Stilkritik in den Sonetten', Mutschmann-Festschrift, Marburg 1951, S. 119–126. Ders., 'Sinnesänderung und Bildvertiefung in Shakespeares Sonetten' (Anglia Bd. 62, 1938, S. 286–305).

Es bleibt zu vermerken, daß Maria Wickert im Rahmen ihrer Studie zum 'Schattenmotiv bei Shakespeare'[163]), in der sie der Vorstellung von Sein und Schein als *»substance«* und *»shadow«* nachgeht, für das 27., 43., 53. und 89. Sonett einen Beitrag zur Interpretation leistet, der Beachtung verdient. Hier wird gezeigt, wie Shakespeare Elemente der platonischen Ideenlehre und Reste des mittelalterlichen Schönheitskatalogs zu einer lebendigen Einheit verschmilzt, wobei auch das konventionelle Sonett-Thema der Traumerscheinungen eine neue und besondere Färbung erlangt.

Dagegen hat sich Heinrich Straumann mit seiner Schrift 'Phönix und Taube: Zur Interpretation von Shakespeares Gedankenwelt'[164]) einem Gedicht zugewandt, das der Forschung von jeher mancherlei Rätsel aufgegeben hat. Das fängt an mit den geheimnisvollen Umständen, unter denen dieses Gedicht 1601 in Robert Chesters Huldigungsband *'Loves Martyr or Rosalins Complaint'* gelangte, erstreckt sich auf die Sinndeutung der Verse selbst und läuft aus in divergierenden Werturteilen. Straumann entwickelt zunächst alle Probleme, die mit der Veröffentlichung von 1601 zusammenhängen, verzeichnet sodann im Überblick die bisherigen Deutungen positivistischer, idealistischer und formalistischer Gesinnung, um dann eine Interpretation des gedanklichen Gehalts zu wagen, wobei auch Bildersprache und Aufbauformen sorgsam beachtet werden. Der Vielschichtigkeit der Shakespeareschen Gedankenwelt und des dichterischen Wortes überhaupt sucht der Verfasser mit dem Begriff der »extensiven Mehrdeutigkeit« gerecht zu werden, der es auch erlaubt, verschiedene Ebenen abzugrenzen, auf denen sich unsere Begegnung mit diesem Gedicht und die Sinnerschließung bewegen muß: die uns heute kaum noch voll einsichtige Ebene einer persönlichen Allegorie, daneben die eines virtuosen Spiels mit derzeit aktuellen Konventionen, schließlich eine Ebene, auf der die Frage »nach dem Wesen des Menschen« und nach »der möglichen Vereinigung der Werte Schönheit und Treue oder Wahrheit in der Liebe« (S. 52) gewagt werden darf. Straumann zeigt sich weiterhin sehr darum bemüht, 'Phönix und Taube' eine Schlüsselstellung in der persönlichen Entwicklung Shakespeares wie auch im ganzen seines Werkes zu sichern. Er ist der Überzeugung, daß hier genauso wie am 'Hamlet', der fast zur gleichen Zeit entstanden sein dürfte, ein grundlegender Wandel in der Einstellung des Dichters zu der ethischen Werteordnung von Liebe, Treue, Schönheit, Wahrheit und Beständigkeit ersichtlich wird, vor allem, daß der Dichter von jetzt ab nicht mehr an den Bestand einer Verschmelzung von Schönheit und Treue in dieser Welt zu glauben vermag. Volle Vertrautheit mit der einschlägigen Forschung erlaubt es dem Verfasser dieser mit liebevoller Eindringlichkeit geschriebenen Studie, von seinem besonderen Ausgangspunkt her weite Ausblicke auf die innere Entwicklungslinie im Gesamtschaffen Shakespeares zu eröffnen. Dabei gelingt es Straumann jedoch, haltlose Überbewertung von *'The Phoenix and the Turtle'* zu vermeiden – im Gegensatz zu dem jüngsten englischen Beitrag zu unserem Thema von G. Wilson Knight[165]), wo alles was in Chesters *'Love's Martyr'* vereint ist, unter den Leitgedanken einer *»psychology of poetic creation«* (S. 179) gestellt wird: die Taube soll in dieser eigenwilligen Deutung als Symbol für den Dichter gelten, der Phönix als Repräsentant von Liebe, Schönheit und

---

[163]) Anglia Bd. 71, 1952/53, S. 274–309.

[164]) Artemis-Verlag, Zürich 1953.

[165]) *The Mutual Flame: On Shakespeare's 'Sonnets' and 'The Phoenix and the Turtle'*, London 1955. Vgl. dazu die Kritik von L. C. Knights, The Review of English Studies N. S. VIII, 1957, S. 302–304.

all dem, was den Dichter zu inspirieren vermag, während *»the new Phoenix«* die schöpferische Neugeburt und Verwandlung aus dem mystischen Liebestod der beiden *»highly symbolical birds«* verkünde. Wenn auch Straumann den Symbolgehalt zu veranschlagen weiß, so hält er sich doch mit guten Gründen dafür an »die allgemeine Bedeutung der Tiersymbolik, wie sie zum Teil aus den mittelalterlichen Bestiarien stammt« (S. 25).

Die Versepen werden durch eine Abhandlung von Horst Oppel über 'Das Bild des brennenden Troja in Shakespeares *Rape of Lucrece*'[166]) erneut zur Diskussion gestellt. Denn es geht dieser Arbeit keineswegs nur darum, die Troja-Episode herausgelöst zu würdigen, sondern im übergreifenden Zusammenhang der Shakespeareschen Ependichtung angemessen zu verstehen. Dabei muß zunächst daran erinnert werden, daß auch die angelsächsische Kritik bis heute in der Wertschätzung des *Lucrece*-Epos eine bemerkenswerte Unsicherheit erkennen läßt. Es fehlt nicht an abschätziger Kritik, wie sie etwa von E.P.Kuhl dahingehend zusammengefaßt worden ist: *»The poem, it is urged, lacks every element of greatness; a shapeless narrative with but endless irrelevancies and tedious moralizings, and a characterization that in its parade of learning and besprinkling of pious phrases elicits only ridicule and contempt«*[167]). Andererseits läßt sich einfach nicht ableugnen, daß diese Dichtung offenbar auf Grund derselben Qualitäten, die uns heute als ungenießbar, zumindest aber als unzugänglich erscheinen, bei den Zeitgenossen Shakespeares in hohem Ansehen gestanden hat und keines seiner gedruckten Werke es an Popularität mit der *'Lucrece'* aufnehmen konnte, die allein in den Jahren 1594 bis 1600 vier Ausgaben erlebte. Vor allem will die innere Nähe dieser epischen Dichtung zu den Shakespeareschen Tragödien beachtet sein. Wie John Erskine Hankins mit Recht betont: *»In 'Lucrece' we find the germs of Shakespeare's technique of tragedy«*[168]). Ähnlich heißt es bei M.C.Bradbrook: *»Tarquin's feelings before the deed, and Lucrece's feelings after it, are identical with the central core of feeling in 'Macbeth'«*[169]). Gleichwohl ist dieses Gedicht zu *»the most slighted stepchild«* (Kuhl) im Gesamtwerk Shakespeares geworden, wenn es nicht sogar – wie bei F.E.Halliday – zum Gegenstand einer sarkastischen Kritik herabgewürdigt wird[170]). Welche Wege gibt es für den Interpreten, dieser Dichtung ihre hohe Eigenart zu wahren? Oppel versucht es im Ausgang von den dreißig Strophen (196–226), welche als Bildbeschreibung ein retardierendes Element in den Ablauf der Handlung hineintragen. Dabei ist nicht nur von der Funktion der Episode im Rahmen des Ganzen, sondern auch von den Aufbauformen der Shakespeareschen Epentechnik zu sprechen, wobei die Meinung vertreten wird, daß Shakespeare gerade durch die zerlegende und zergliedernde Reihung der Erscheinungen mit der Stiltradition der ariostisch gefärbten Epik gebrochen habe, wie sie ihm durch Spenser überliefert war. Außerdem werde hier beispielhaft greifbar, in welcher Weise sich Shakespeare auf das die gesamte Renaissance beschäftigende Gespräch über den Vorrang des Naturhaften oder des Künstlerischen eingelassen habe. Mit besonderem Nachdruck wird jedoch die dichterische Funktion der Bildbeschreibung herausgestellt: auch hier ein Widerspiel wirkender Kräfte, aber wir erfahren jetzt im ruhenden Bilde, was im Gange der epischen Handlung bewegtes Geschehen war. Solche Grundfragen zum *'imaginary*

---

[166]) Sh.-Jb. Bd. 87/88, 1952, S. 69–86.
[167]) E.P.Kuhl, *Shakespeare's 'Rape of Lucrece'* (Philological Quarterly XX, 1941, S. 352).
[168]) J.E.Hankins, *Shakespeare's Derived Imagery* (Univ. of Kansas Press 1953), S. 66.
[169]) In: Shakespeare Survey 4, 1951, S. 45.
[170]) *'Th Poetry of Shakespeare's Plays'*, London 1954, S. 65.

style', an den sich Shakespeare gehalten hat, dürften es erlauben, grundsätzliche Erörterungen zur Kunstgesinnung der Elisabethaner in Gang zu bringen. Sollten nicht die glücklich angelegten Beobachtungen von Madeleine Doran (*Endeavors of Art,* Madison 1954), die in die gleiche Richtung führen, von subtiler Auswertung der epischen Stilstruktur her noch eine wesentliche Ergänzung erlangen können?

XI. Motiv- und Quellenstudien

Auf dem Gebiete der Motiv-Forschung zeichnet sich die Abhandlung von Maria Wickert zum 'Schattenmotiv bei Shakespeare'[171]) durch eine klare und kluge Gedankenführung aus, die wesentliche Resultate zeitigt. Dabei wird zunächst an einigen Sonetten (vgl. Absatz X dieses Berichts) nachgewiesen, wie Platos Schönheitstheorie von Shakespeare nicht unerheblich modifiziert worden ist, während die Verfasserin ausführlicher auf das dramatische Werk eingeht. Das Schattenmotiv in all seiner Vielfältigkeit wird »nicht nach historischen, sondern nach sachlichen Gesichtspunkten behandelt« (S. 276), – es sollte besser heißen: nach Bedeutung und Funktion, die ihm innerhalb der Szene zukommt. Zu den entsprechenden Szenen in '*Richard III*' (V, 3), '*Hamlet*' (II, 2), '*Julius Caesar*' (I, 2) und vor allem zur Absetzungsszene in '*Richard II*' (IV, 1) wird auf diese Weise ein Zugang gewonnen, der sich durch strenge Bindung an den Text auszeichnet. Die verschiedenen Ebenen, auf denen sich die bildliche Ausdrucksweise bewegt, werden in unmittelbarem Bezug auf Charaktere und Handlung festgelegt. Die Studie stellt ein kleines Meisterstück hochentwickelter Interpretationskunst dar.

Bescheidener ist das Ziel, das sich Elisabeth Port gesteckt hat: 'Die Motive in Shakespeares *»Hamlet«*'[172]). Die Verfasserin beschränkt sich darauf, in Anlehnung an Goethes Skizze 'Über epische und dramatische Dichtung' (die dem Brief an Schiller vom 23. Dezember 1797 beigegeben war, aber erst 1827 in 'Kunst und Altertum' zum Druck gelangte) fünf Arten von Motiven zu unterscheiden (vorwärtsschreitende, rückwärtsschreitende, retardierende, zurückgreifende und vorgreifende), um nach ihrer jeweiligen Funktion in der Tragödie des Dänenprinzen zu fragen. Man wird bedauern, daß dabei ausschließlich die Textfassung der F^1 zugrunde gelegt ist, während die Quart-Ausgaben unberücksichtigt geblieben sind.

Karl Hammerle hat dem 'Laubenmotiv bei Shakespeare und Spenser'[173]) Beachtung geschenkt. Er wird dabei von dem Gedanken geleitet, daß im '*Midsummer Night's Dream*' ein »Widerhall von Stilmanierismen« des 1.–2. Buches der '*Faerie Queene*' wahrzunehmen sei, als da sind: »überhäufte Alliteration, Beteuerungen, daß Dinge nicht sind, was sie scheinen, oder daß sie unerhört und einmalig sind; ans Lächerliche grenzende rhetorische Wiederholung« (S. 311). Die Beobachtungen erstrecken sich auf das gemeinsame Elfenthema bei Shakespeare und Spenser, wie es »auf gleichem Stimmungshintergrund« und in Hinblick auf »dieselbe ethische These« (S. 312) behandelt worden ist. Vor allem die Liebeslaube, Titanias Lagerstätte, vom Verfasser als künstlerischer Höhepunkt des ganzen Lustspiels angesprochen, wird zur Dichtung Spensers in Beziehung gesetzt, ohne daß Rezensent davon überzeugt worden wäre, daß hier tatsächlich »dieselbe ethische These« ersichtlich wird. Hammerle hat dann noch einmal unter dem Titel 'Das Titanialager des Sommernachtstraumes als Nachhall des

[171]) Anglia Bd. 71, 1952/53, S. 274–309.
[172]) Diss. Mainz 1953 (Masch.), 190 S.
[173]) Anglia Bd. 71, 1952/53, S. 310–330.

Topos vom *Locus Amoenus*'[174]) sein Thema in eine etwas von dem früheren Versuch abweichende Richtung gelenkt, wie sie ihm durch E. R. Curtius nahegelegt war.

Neben solchen Bemühungen um Einzelmotive bei Shakespeare stehen Versuche, etwas von dem allgemeinen Motivschatz des Zeitalters zu erfassen. So hat Helene Höllinger im Überblick 'Konflikte zwischen Liebe und Pflicht bei Shakespeare'[175]) verzeichnet, während Erhard Eppler sich mehr an stehende Figuren und die ihnen zugeordneten Motive am Beispiel der »Aufbegehrenden« und des »Verzweifelnden« hält[176]). Weiter greift Alfred Schopf aus, wenn er in einer gedankenreichen Abhandlung 'Leitmotivische Thematik in Shakespeares Dramen'[177]), die zugleich einen Beitrag zur Strukturanalyse bedeutet, von der einfachsten Form leitmotivischer Thematik, die das wiederholte charakterisierende Beiwort darstellt, allmählich hinführt zu den entwickelten Formen, bei denen das Leitmotiv Teilhabe an der inneren und äußeren Gliederung eines Stückes gewinnt, indem es etwa verschiedene Personen zusammenzuordnen vermag oder sogar den Sinngehalt des Dramas vertiefen hilft. Schopf ist vor allem der leitmotivischen Wirkung von Begriffen wie *»love«*, *»honour«* und *»commodity«* in aufschlußreicher Weise nachgegangen.

Beiträge zur Quellenkunde von Shakespeare-Dramen – wie sie einst in der deutschen Forschung häufig waren, wobei sogar um die Jahrhundertwende im Rahmen des Shakespeare-Jahrbuchs eine überaus verdienstliche Folge von Arbeiten erschien, die teilweise noch heute mit Nutzen befragt werden können – sind in jüngster Zeit immer seltener geworden. Naturgemäß ist dieses Aufgabengebiet vorwiegend der angelsächsischen Forschung zugefallen. Soweit aus unserer Berichtszeit quellenkundliche Studien zu nennen sind, sollte zunächst auf die schöne und handliche Ausgabe der Hamletsage im dritten und vierten Buch der Dänischen Geschichte des Saxo Grammaticus hingewiesen werden, die 1947 in Hamburg von der Gesellschaft der Bücherfreunde herausgebracht worden ist. Diese Ausgabe enthält nicht nur den Urtext von *'Amlethus'*, sondern bringt auch eine ansprechende Übersetzung aus der Feder des in den letzten Kriegswochen gefallenen Gundolf-Schülers Gerhart Sieveking.

Quellenkundlichen Fragen zu Einzelwerken sind einige wenige Dissertationen zugewandt. Elisabeth Meierl berichtet über 'Shakespeares *»Richard III«* und seine Quelle'[178]), wobei sie an Hand der Quellen (Holinshed-Morus und Hall) verfolgt, wie viele Einzelheiten, die in der Chronik in anderer Zuordnung und teilweise isoliert gebracht werden, bei Shakespeare in einen dramatischen Zusammenhang eingefügt sind. Von solchen Einzelinterpretationen her dürften sich neue Einsichten in den Schaffensvorgang bei Shakespeare ergeben. Mit ähnlicher Zielstellung hat Walter Born 'Shakespeares Verhältnis zu seinen Quellen in *»The Comedy of Errors«* und *»The Taming of the Shrew«*'[179]) erneut zur Sprache gebracht. Mit seinem Artikel *'From Plutarch to Shakespeare: A Study of Coriolanus'*[180]) geht Hermann Heuer dem Weg nach, den der Stoff vom griechischen

[174]) Sh.-Jb. Bd. 90, 1954, S. 279–284.
[175]) Diss. Innsbruck 1952 (Masch.), 187 S.
[176]) 'Die Aufbegehrende und der Verzweifelnde als Heldenfigur der elisabethanischen Tragödie', Diss. Tübingen 1952 (Masch.), 145 S.
[177]) Sh.-Jb. Bd. 90, 1954, S. 124–166. – Ders., Leitmotivische Thematik in Shakespeares Historien (mit einem Ausblick auf die Tragödien), Diss. München 1952 (Masch.), 145 S.
[178]) Diss. München 1955 (Masch.), 139 S.
[179]) Diss. Hamburg 1955 (Masch.), 211 S.
[180]) Shakespeare Survey 10, 1957, S. 50–59.

Original über den Franzosen Amyot und den englischen Übersetzer North hin zum Dichter des '*Coriolanus*' genommen hat. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht die berühmte Rede der Volumnia im V. Akt, welche die längste fortlaufende Textstelle bezeichnet, für die sich Shakespeare an eine fest umrissene Quelle gehalten hat. Heuer unterstreicht noch einmal, daß Plutarch seinen Coriolan durchaus nicht allzu günstig gesehen hat. Amyots Version wird als *»a remoulding of the original into specifically French patterns of thought«* bezeichnet. Aber auch für Thomas North gilt, daß es bei seiner Übertragung ins Englische nicht ohne abermalige Veränderung der Perspektive abgegangen ist. Die Eingriffe sind freilich von solcher Art, daß durch Zusätze wie Weglassungen der Sinn für das Tragische gestärkt und entwickelt wird – *»meeting Shakespeare half-ways«,* wie bereits vor Jahrzehnten MacCallum (*Shakespeares Roman Plays and their Background,* 1910) treffend hervorgehoben hat. An der Volumnia-Szene weist Heuer schließlich nach, wie bei Shakespeare der Begriff *»nature«* zum Angelpunkt des Ganzen geworden ist: Coriolanus ist zunächst bereit, *»the voice of nature«* in sich zum Schweigen zu bringen, um dann aber diesem machtvollen Appell sich nicht länger verschließen zu können. Methodisch befindet sich Heuer durchaus im Einklang mit der neueren Entwicklung der Shakespeare-Forschung, indem alle diese Erörterungen – auch und gerade solche, die der Quellenkunde und dem Weltbild des Dichters gelten – sich an einer konkreten Textstelle orientieren und das Ziel der Interpretation in den Vordergrund rücken.

Motivkundliche Studien besitzen den Vorzug, daß sie meist möglich machen, von einem fest umrissenen Ansatzpunkt her verschiedene Werke, wenn nicht überhaupt das Gesamtwerk eines Dichters in vergleichender Betrachtung vor Augen zu führen. In diese Richtung zielt der Aufsatz von Wolfgang Stroedel über 'Die Gestalt des Usurpators in Shakespeares Dramen'[181]). Bekanntlich hat sich Shakespeare mit der Erscheinung des Thronräubers, an der Charakter und Geschehen in gleichem Maße beteiligt sind, immer wieder beschäftigt. Von den zehn englischen Königen der Shakespeareschen Historien sind nicht weniger als vier Usurpatoren. Aber das Motiv selbst greift auch noch erheblich über den Rahmen der Königsdramen hinaus: es hinterläßt seine Spuren im Gesamtwerk der Tragödien, Tragikomödien und Romanzen von '*Julius Caesar*' bis zu '*The Tempest*'. Mag nun dieses Thema von Shakespeare in verschiedener Form und in unterschiedlicher Tiefe (im Frühwerk als Vorstudie, dann als gereifte Ausführung, schließlich wieder als Nebenhandlung) behandelt worden sein, stets hat der Usurpator für seine Gewalttätigkeit zu büßen, während das wahre Königtum als ein unverlierbarer Besitz gefeiert wird. Von hier aus ist es nur ein kleiner Schritt zu den 'Gestaltungen des Bösen in Shakespeares dramatischem Werk'[182]), die Benno von Wiese in einem Festvortrag übersichtlich vor Augen führte. Die großen dämonischen Naturen Shakespeares werden dabei nicht einfach als Renaissancegestalten im Sinne Macchiavellis verstanden (womit sich die Interpretation in Deutschland vom Sturm und Drang bis zum George-Kreis vielfach begnügte), sondern es soll gezeigt werden, wie das Böse für Shakespeare eine unabdingbare Wirklichkeit darstellt (S. 53). Aber: »Das Böse widerlegt sich selbst« (S. 65). Insofern kann man nach dem Urteil des Verfassers auch Richard III. und Macbeth, die im Mittelpunkt der Betrachtung stehen, als »tragische Gestalten« ansprechen. Darin berührt sich dieser Vortrag mit der freilich weiter ausgreifenden Schrift von Joachim Müller 'Das Tragische in Shakespeares Dra-

[181]) Sh.-Jb. Bd. 87/88, 1952, S. 102–115.
[182]) Sh.-Jb. Bd. 89, 1953, S 51–71.

men'[183]), die den Nachdruck auf die tragische Situation verlegt und diese im Gang durch Shakespeares Werk jeweils zu markieren sucht, wobei als Hintergrund die tragische Konzeption der Antike gegenwärtig ist, gleichzeitig aber auch grundsätzliche Erkenntnisse zum tragischen Konflikt der Werte gewonnen werden sollen. Es ist bezeichnend, daß man offenbar im Nachbarfach der Germanisten die Bereitschaft gewahrt hat, solche prinzipiellen Gesichtspunkte an Shakespeare heranzutragen, während die Anglisten seit der großzügigen, aber auch wiederum einer primitiven »Bausch-und-Bogen«-Technik verhafteten Studie von Paul Meißner über 'Gestaltung und Deutung des Tragischen bei Shakespeare'[184]) es sich sauer werden ließen, ein so großes Thema wenigstens von einem Zipfel her zu fassen.

Mehr als ein Ansatzpunkt ist es auch nicht, was Horst Oppel mit seiner Abhandlung 'Shakespeare und das Leid'[185]) in den Griff bekommt. An den Versen I, 2, 93ff. des '*Hamlet*' entwickelt der Verfasser zunächst die Trostgründe im Leid, die einem Elisabethaner zu Gebote standen (das religiös-christliche, das stoizistische und das rationalistisch-empiristische Argument), um dann über die vorshakespeareschen Tragiker, die das Leiden als ein äußeres begriffen haben, an einige Grundformen des inneren Leidens bei Shakespeare heranzuführen. Hier wird der Nachweis versucht, daß die Entwicklung des *Popular Chronicle Play* im 16. Jahrhundert den Bereich von *»king's care«* und *»king's grief«* vorzugsweise zu einem Bezirk werden ließ, in dem der Shakespearesche Durchbruch vom äußeren zum inneren Leid erfolgen konnte. Fragen nach der Charaktergestaltung, der dramatischen Struktur, dem Stilwillen des Zeitalters mischen sich ein, sobald man diesen Zusammenhängen nachgeht. Vielleicht ist das auch eine Erklärung dafür, daß wir bis heute noch keine ausführliche Untersuchung über die Gestaltung von Schmerz und Leid bei Shakespeare besitzen.

XII. Übersetzung und Vermittlung

Kein Gebiet der Shakespeare-Philologie hat ein so lebhaftes Interesse breiterer Kreise hervorgerufen wie das der Übersetzung. Diesbezüglich sind gerade heute zahlreiche Gespräche im Gange, die nur zu einem geringen Teile von der Forschung bestritten werden. Die Mehrzahl der Gesprächspartner stammt aus dem Lager der Theaterfachleute, der Pädagogen und der Übersetzer. Wenn der für die Forschung dabei erzielte Gewinn nicht allzu schwer wiegen dürfte, so hat doch die Anteilnahme der Öffentlichkeit der Fachwissenschaft gelegentlich zu einer breiteren Auswirkung verholfen und ihr gleichsam eine Kontrollinstanz zugeführt, die über eine beratende Stimme verfügt.

Die Fülle der vorliegenden Schriften und Aufsätze zum Übersetzungsproblem hat bereits eine eigene Bibliographie erfordert, wie sie Hans Georg Heun[186]) in kritischer Auswahl »aus dem fast unübersehbaren Material« zusammenstellte. Die Vielzahl der Stimmen, die hier gehört werden wollen, wird erklärlich, wenn man bedenkt, daß in dem sogenannten »Übersetzungsproblem« mehrere Grundanliegen zusammenlaufen. Die wichtigsten davon sind: Geschichte der deutschen

---

[183]) Greifenverlag, Rudolstadt 1954 (Schriftenreihe 'Wir diskutieren', Heft 3). – Ders., Das Tragische und die tragische Situation in Shakespeares Dramen (Wiss. Ztschr. d. Fr.-Schiller-Univ. Jena, Jg. 1952/63, S. 73–100).

[184]) Sh.-Jb. Bd. 80/81, 1946, S. 12–30.

[185]) Sh.-Jb. Bd. 93, 1957, S. 38–81.

[186]) 'Probleme der Shakespeare-Übersetzungen: Eine Bibliographie' (Sh.-Jb. Bd. 92, 1956, S. 450–463).

Shakespeare-Übersetzung; das Problem einer Neuübersetzung Shakespeares; und schließlich sprachwissenschaftliche Erkenntnisse, die durch Übersetzungsfragen ausgelöst worden sind. In dieser Abfolge mögen die einschlägigen Arbeiten auch hier kurz gekennzeichnet werden.

Einen allgemeinen Überblick über die Geschichte der deutschen Shakespeare-Übersetzung gibt Siegfried Korninger[187]), während sich Käthe Stricker[188]) bei ihrem Bericht auf die deutschen Übersetzungen im letzten Jahrhundert beschränkt. Von besonderem Reiz ist es, Einzelwerke Shakespeares im historischen Verlauf ihrer deutschsprachigen Aneignung und Anverwandlung eingehender zu betrachten. Eine entsprechende Studie für den 'Sommernachtstraum' liegt bereits vor[189]). Aber auch die Sonette in Stefan Georges Übertragung erweisen sich als ein geeignetes Studienobjekt[190]). Beachtenswert sind weiterhin die Ausführungen von Richard Flatter über den sogenannten »Schlegel-Tieck«, die das Herzstück seiner an Rang doch wohl recht unterschiedlichen Aufsatzsammlung 'Triumph der Gnade'[191]) bilden. Eine geschickte Hand zeigt Eva Buck[192]), wenn sie im Ausgang von einer Textstelle des '*Othello*' (III, 3, 330ff.) eine Reihe von älteren deutschen und französischen Übersetzungen nebeneinanderstellt und wägt.

Impulsiv geht es bei den Erörterungen über Nutzen und Nachteil von Neuübersetzungen zu. Hans Rothe hat seine temperamentvolle Schrift 'Der Kampf um Shakespeare', die zuerst 1935 erschienen war, in einer Neuauflage »in wenig veränderter Form« herausgebracht[193]) und damit abermals das Recht der »umformenden Hand« (S. 13) verfochten, was für Rothe zugleich »einen Umsturz des traditionellen Shakespearebildes« (S. 45) bedeutet. Es ist nicht ohne Widerspruch abgegangen, der sich nicht nur gegen Rothes Übergriff auf die Philologie, sondern auch gegen seine praktische Übersetzertätigkeit richtet[194]). Ein großer Teil der modernen Shakespeare-Übersetzer hat in unserer Berichtszeit die Gelegenheit wahrgenommen, über die Voraussetzungen ihres Handwerks und über ihre Arbeitsweise Rechenschaft abzulegen: das gilt für Walter Josten[195]), für Rudolf Schaller[196]), für Richard Flatter[197]), für Hedwig Schwarz[198]) und für Rudolf Alexander Schröder[199]). Daraus spricht ebenso das Verlangen, die Shakespearesche Dichtung in Einklang mit dem Sprach-

---

[187]) 'Shakespeare und seine deutschen Übersetzer' (Sh.-Jb. Bd. 92, 1956, S. 19–44).

[188]) 'Deutsche Shakespeare-Übersetzungen im letzten Jahrhundert' (Sh.-Jb. Bd. 92, 1956, S. 45–89).

[189]) Irmentraud Candidus und Erika Roller, 'Der Sommernachtstraum in deutschen Übersetzungen von Wieland bis Flatter' (Sh.-Jb. Bd. 92, 1956, S. 128–145).

[190]) Friedrich Hoffmann, 'Stefan Georges Übertragung der Shakespeare-Sonette' (Sh.-Jb. Bd. 92, 1956, S. 146–156).

[191]) Verlag Kurt Desch, Wien-München-Basel 1956.

[192]) 'Vier Zeilen von Shakespeare in berühmten französischen und deutschen Übersetzungen' (Archiv f. d. Studium d. n. Spr., Bd. 190, 1953, S. 21–31).

[193]) Holle Verlag, Baden-Baden 1956.

[194]) Karl Wittlinger, 'Hans Rothe und die Shakespeare-Forschung' (Sh.-Jb. Bd. 87/88, 1952, S. 158–173).

[195]) 'Schwierigkeiten der Shakespeare-Übersetzung' (Sh.-Jb. Bd. 92, 1956, S. 168–174).

[196]) 'Gedanken zur Übertragung Shakespeares in unsere Sprache' (Sh.-Jb. Bd. 92, 1956, S. 157–167).

[197]) 'Zum Problem der Shakespeare-Übersetzung' (Ztschr. f. Angl. u. Amerikanistik IV, 1956, S. 473–483).

[198]) 'Arbeit für Shakespeare durch Shakespeare-Bearbeitungen' (Sh.-Jb. Bd. 92, 1956, S. 175–183).

[199]) 'Zur Frage einer neuen Shakespeare-Übersetzung' (in: Programmheft des Schauspielhauses Bochum, Sh.-Tage 1954, S. 13–19).

gefühl und Stilwillen des 20. Jahrhunderts zu bringen, wie auch die Tendenz, seinen Dramen eine uneingeschränkte Bühnenwirksamkeit zu erhalten. Die Fachkritik hat dafür zu sorgen, daß das bei allen guten Absichten nicht doch auf Kosten des Dichters und der durch die innere Geschlossenheit des poetischen Sprachraums ausgezeichneten romantischen Shakespeare-Übertragung geschieht. Es fehlt auch nicht an der Bestrebung, den bewährten »Schlegel-Tieck« gegenüber den modernen Rivalen in Schutz zu nehmen[200]). Um dabei nicht in vorschnelle Verallgemeinerungen hineinzugeraten, zieht es die Fachwissenschaft meist vor, sich mit dem kritischen Vergleich von zwei Fassungen zu begnügen oder für ein Einzelwerk Shakespeares die Gegenüberstellung von Urtext und moderner Version zu vollziehen[201]). Gültigkeit und voraussichtliche Beständigkeit der neueren Übersetzungsversuche sind noch einem so ausgesprochenen Für und Wider der Meinungen ausgesetzt, daß es verfrüht wäre, bereits ein Resultat verbuchen zu wollen. Bezeichnenderweise ziehen es die meisten der seit Kriegsende erschienenen Gesamtausgaben Shakespeares in deutscher Sprache vor, den bewährten Text der Romantiker zugrunde zu legen. Dabei will dann freilich jeweils sorgsam erwogen werden, ob auch offensichtliche Übersetzungsfehler und allzu handgreifliche Unstimmigkeiten des »Schlegel-Tieck« aus Pietät zu erhalten sind, oder ob hier wenigstens eine Nachbesserung verlangt werden muß. Die Herausgeber sehen sich vor eine im Grunde unlösbare Aufgabe gestellt. Wie man in der Praxis verfährt, sei etwa an der zehnbändigen Ausgabe von 'Shakespeares dramatischen Werken'[202]) in der Reihe der Birkhäuser-Klassiker dargetan. Hans Matter als Herausgeber hält sich an den Text, wie ihn die bei Reimer 1839–1841 verlegte Übersetzung der Romantiker bietet. Aber das Verlangen, »die Patina der Schlegel-Tieckschen Übersetzung so wenig als möglich zu zerstören« (Bd. I, S. XX), schließt nicht aus, daß der Vergleich mit dem Original zu Eingriffen führt, die im allgemeinen mit Takt und Geschick erfolgt sein dürften. Leider hat der Herausgeber davon abgesehen, die von ihm im Text abgeänderten Stellen kenntlich zu machen, wenn auch in Fußnoten gelegentlich Abweichungen vom Urtext vermerkt sind, wie sie entweder schon Schlegel-Tieck für erlaubt hielten, oder wie sie auch heute noch von einem Bearbeiter geduldet werden müssen, weil er auf Unübersetzbares stößt (Bildersprache, Wortspiele, Lautmalerei u. dgl.). In anderen Ausgaben hat man den Gedanken an Revision von vornherein aufgegeben und sich ganz an die Übersetzungskunst der Romantiker gehalten: so etwa in der zweibändigen Ausgabe von Shakespeares 'Ausgewählten Werken'[203]), die Oskar Rühle mit einer instruktiven Einführung versehen hat.

Der Fachwissenschaft fällt im Zusammenhang mit Übersetzungsfragen noch eine ganz andere Aufgabe zu. Von der Erfahrung her, daß unsere neueren Übersetzungen dem Stilcharakter der Shakespeareschen Sprache kaum in vollem Umfang gerecht werden können, ergibt sich die Forderung, die Eigenheiten dieser Diktion klar zu bezeichnen. Wie Schücking[204]) anmerkt, gibt es schon in

---

[200]) K. G. Kachler, 'Weshalb immer noch die Shakespeare-Übertragungen der Romantiker vorzuziehen sind' (Sh.-Jb. Bd. 92, 1956, S. 90–95).

[201]) Henry Lüdeke, 'Gundolf, Flatter und Shakespeares *Macbeth*' (Sh.-Jb. Bd. 92, 1956, S. 110–127). – Anselm Schlösser, 'Besser als Baudissin? Betrachtungen zu Rudolf Schallers Übersetzung des *King Lear*' (Ztschr. f. Angl. u. Amerik. IV, 1956, S. 172–190). – Rudolf Stamm, '*Hamlet in Richard Flatter's Translation*' (English Studies vol. XXXVI, 1955, S. 228–238 und S. 299–308).

[202]) Verlag Birkhäuser, Basel. 2. Aufl. 1950–1954. 10 Bde.

[203]) Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart 1956.

[204]) 'Shakespeares Stil als Übersetzungsproblem' (Sh.-Jb. Bd. 84/86, 1950, S. 69–74).

Shakespeares Zeit Spuren davon, daß sein Stil gelegentlich beanstandet worden ist. Neologismen und individuelle Prägungen wollen in ihrer Tragweite beurteilt sein. So stellen etwa Shakespeares Komposita eine nicht unerhebliche Schwierigkeit für den Übersetzer dar. Welche verschiedenartigen Möglichkeiten die einzelnen Vermittler diesbezüglich wahrgenommen haben, macht Herbert Koziol[205]) an einem reichen Belegmaterial ersichtlich, das den nun schon fast zwei Jahrhunderte währenden Bemühungen um Eindeutschung des 'Sommernachtstraums' und des 'Macbeth' entstammt.

Neben dem Übersetzungsproblem sind es Fragen einer angemessenen Vermittlung Shakespeares, welche die Öffentlichkeit beschäftigen. Zwei an sich getrennte Bereiche bekunden hier ein gemeinsames Interesse: Bühnenpraxis und Schulpraxis. Von den Fachleuten des Theaters darf man erwarten, daß sie dabei von den Gegebenheiten des heutigen Theaterlebens ihren Ausgang nehmen: sei es, daß sie grundsätzliche Erörterungen über das Verhältnis von Drama und Bühne anstrengen wie Saladin Schmitt[206]); sei es, daß sie wie H. Herrey[207]) und O. Wälterlin[208]) das interpretatorische Anliegen der Bühne und der Inszenierung vertreten; sei es, daß sie wie T. Otto[209]) der Funktion des Bühnenbildes nachgehen oder wie K.H.Ruppel[210]) an einem einzelnen Drama Werkgestalt und Bühnenerscheinung vergleichen. Auch die Frage der Raumbühne ist in bezug auf Shakespeare aufgeworfen und behandelt worden[211]). Weiterhin darf Auskunft über das Verhältnis der modernen Shakespeare-Forschung zum lebenden Theater erwartet werden[212]). Um dieses Verhältnis ist es zweifellos schlecht bestellt. Müßig zu fragen, auf welcher Seite die Schuld zu suchen ist. Sicher ist nur, daß man kaum die Feststellung L.L.Schückings entkräften kann: »Die Wege von Theater und Wissenschaft haben sich längst vollständig getrennt. Kopfschüttelnd sieht der von ihr geschulte Zuschauer Shakespeare in den Sog einer Bühnenkunst gezogen, die vielleicht eigenen Entwicklungsgesetzen folgt, auf alle Fälle aber mit dem, was die Forschung herausgearbeitet hat, keinerlei Fühlung mehr besitzt«[213]).

Auf Vermittlertätigkeit sind auch die Pädagogen in einem konkreten Sinne angewiesen. Überraschenderweise ist in der letzten Zeit weniger als früher von der Bedeutung und den Möglichkeiten der Shakespeare-Lektüre in der Schule die Rede gewesen. H. Schwamborn[214]) hat einige nützliche Hinweise erteilt, die Anlaß geben sollten, sich dieses in der Tat dringlichen Aufgabenbereiches ernstlich anzunehmen. Auch Beobachtungen über Verdis Verhältnis zu Shake-

---

[205]) 'Shakespeares Komposita in deutschen Übersetzungen' (Die Neueren Sprachen 1957, S. 457–463).

[206]) 'Shakespeare, Drama und Bühne' (Sh.-Jb. Bd. 89, 1953, S. 18–34).

[207]) 'Shakespeare-Interpretation auf der Bühne' (Sh.-Jb. Bd. 93, 1957, S. 114–127).

[208]) 'Randglossen zur Shakespeare-Inszenierung' (Sh.-Jb. Bd. 93, 1957, S. 128–140).

[209]) 'Shakespeare-Aufführungen und Bühnenbild' (Sh.-Jb. Bd. 93, 1957, S. 141–144).

[210]) 'Antonius und Cleopatra: Werkgestalt und Bühnenerscheinung' (Sh.-Jb. Bd. 93, 1957, S. 186–195).

[211]) Fritz Budde, 'Shakespeare und die Frage der Raumbühne' (in: Mutschmann-Festschrift, Marburg 1951, S. 21–47).

[212]) Rudolf Stamm, 'Die moderne Shakespeareforschung und das lebende Theater in England' (in: Neue Schweizer Rundschau, Juni 1954, S. 1–12).

[213]) 'Shakespeare als dramatischer Architekt' (in: Neue Zürcher Zeitung, Jg. 178, vom 11. Sept. 1957).

[214]) 'Die Shakespearelektüre: Ihre Bedeutung und ihre Möglichkeiten' (Die Neueren Sprachen 1953, S. 494–501). Ders., 'Brutus und Cassius: Einige Betrachtungen zu Shakespeares *Julius Caesar*' (Die Neueren Sprachen 1955, S. 24–32).

speare, wie sie K.H.Ruppel[215]) ausbreitet, könnten durchaus geeignet sein, dem Verständnis des Dichters zu dienen.

Zu begrüßen ist schließlich Hans Georg Heuns Studienausgabe 'Shakespeare in deutschen Übersetzungen'[216]). Nebeneinander gestellte Übertragungen gleicher Textstellen von verschiedenen Übersetzern geben ein instruktives Vergleichsmaterial ab. Der Herausgeber hat es so eingerichtet, daß vorzugsweise neuere Übersetzer zu Worte kommen, aber »als Rückgrat« ist in jedem Falle der Schlegel-Tiecksche Text beigegeben. Die Auswahl erstreckt sich auf Einzelstellen aus den Tragödien, den Komödien und den Sonetten, während von den Historien nur 'Heinrich IV.' mit einer Kostprobe vertreten ist. Bibliographische Hinweise, die dieser vornehmlich für den Gebrauch in Seminarübungen gedachten Ausgabe beigefügt sind, erlauben es dem Interessenten, sich eingehend mit dem Übersetzungsproblem zu beschäftigen. Ein ebenso handliches wie nützliches Heft, das erst dann seinen Zweck erfüllen wird, wenn Germanisten und Anglisten sich entschließen, an einem Tisch zu sitzen. Von einer solchen Bereitschaft ist jedoch bisher in beiden Lagern nur wenig zu spüren.

XIII. Shakespeares Wirkungsgeschichte in Deutschland

Grundlegende Arbeit für ein tieferes Eindringen in das vielfach verflochtene Wechselspiel von Übernahme, Anverwandlung und Umwandlung der Shakespeareschen dramatischen Welt, wie es die deutsche Geistes- und Literaturgeschichte seit zwei Jahrhunderten in immer neuen Erscheinungsformen durchzieht, ist in den Jahren geleistet worden, die unserer Berichtszeit unmittelbar vorhergehen. Von der älteren Forschung ist Friedrich Gundolfs 'Shakespeare und der deutsche Geist'[217]) durch eine Neuauflage zu verdienten Ehren gelangt. Dieses Buch dürfte unter allen Arbeiten Gundolfs am wenigsten irgendwelche Spuren der Veraltung erkennen lassen. Die »sinnbildliche Deutung«, die der Verfasser dem Bild Shakespeares im deutschen Schrifttum bis zur Romantik angedeihen läßt, beeindruckt noch immer durch das ungewöhnlich wache Gefühl für menschliche Möglichkeiten und schöpferische Wirklichkeiten, über das Gundolf wie wenig andere gebietet. Wenn für die ideengeschichtliche Richtung der Literaturwissenschaft reiche Anregungen von diesem Werke ausgegangen sind, so läßt sich doch auch wiederum nicht verleugnen, daß eine Reihe von Wünschen, welche die Theatergeschichte vorzutragen hat, unerfüllt blieben. Diese Lücke ist inzwischen von Ernst Leopold Stahl mit seinem 'Shakespeare und das deutsche Theater'[218]) in vorbildlicher Weise geschlossen worden. Als Ertrag eines lebenslangen Sammeleifers wurde ein Kompendium von ungewöhnlicher Vollständigkeit geschaffen, das jedem verläßliche Auskunft gibt, der »Wanderung und Wandelung« des Shakespeareschen Dramas in dreieinhalb Jahrhunderten der deutschen Bühnengeschichte zu verfolgen trachtet. Durch die vollständige Bibliographie, die jedem Abschnitt zugefügt wird, wie auch durch die gewissenhafte Auswertung der zeitgenössischen Quellen und den von Carl Niessen zusammengestellten Anhang der Bilddokumente ist in jeder Hinsicht eine gesicherte Ausgangsposition für alle künftige Forschung gewährleistet, die sich in dieser Richtung bewegt.

---

[215]) 'Verdi und Shakespeare' (Sh.-Jb. Bd. 92, 1956, S. 7–18).
[216]) Akademie-Verlag, Berlin 1957.
[217]) 9. Aufl. 1947, 10. Aufl. 1948. Verlag Helmut Küpper, Godesberg.
[218]) 'Wanderung und Wandelung seines Werkes in dreiundeinhalb Jahrhunderten', Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart 1947.

Wieviel für die Einzelforschung noch zu tun übrigbleibt, hat die eindringliche Studie von Kurt Schreinert zur kontinentalen Frühgeschichte der moralischen Wochenschriften gezeigt: 'Der *»Spectateur«* und sein Shakespeare-Bild 1714 bis 1726' [219]). Der Verfasser richtet sein Augenmerk auf die vorbereitende Rolle, die der '*Spectateur*' als erste Übersetzung einer englischen moralischen Wochenschrift in eine Kontinentalsprache bei der Aufnahme Shakespeares in das festländische Kulturbewußtsein gespielt hat. Dabei fällt neues Licht auf die Umstände, unter denen der zwanzigjährige Johann Jakob Bodmer zur Kenntnis Shakespeares gelangt, um alsbald mit '*Marc Anton und Kleopatren Verliebung*' das erste deutsche Drama zu schaffen, zu dem nicht nur in der Stoffwahl, sondern auch in der Form Shakespeare Pate gestanden hat, und dies etwa fünfzehn Jahre vor Caspar Wilhelm von Borcks reimender Alexandriner-Übersetzung des 'Julius Cäsar'. Die sorgfältige Überprüfung des '*Spectateur*' führt zu dem Resultat, daß die Wirkungen dieser ersten kontinentalen Spiegelung der bedeutendsten moralischen Wochenschrift Englands auf drei Gebieten liegen (S. 151f.): »einmal auf dem allgemein kulturgeschichtlichen darin, daß er die Aufmerksamkeit auf England lenkt, zum andern auf dem kultursoziologischen, daß er die Wende von der absolutistischen Standeskultur zu gemeinmenschlichen Anschauungsformen mitvollziehen hilft, und zum dritten auf dem dichtungstheoretischen und literargeschichtlichen, daß er die Erkenntnis von der Phantasie als dichtungsgestaltendem Element fördert und in diesem Zuge auch auf das Erscheinen Shakespeares vorbereitet.«

Gestützt auf diese ebenso gründlichen wie umsichtigen Vorarbeiten konnte Horst Oppel den Versuch machen, im Rahmen seines Aufrisses 'Der Einfluß der englischen Literatur auf die deutsche' [220]) als VII. Abschnitt über 'Shakespeare in Deutschland' zu berichten, wobei im Längsschnitt die verschiedenartigen Bemühungen deutscher Dramatiker um das große Vorbild (bis hin zum späten Gerhart Hauptmann) veranschlagt worden sind.

Wie nicht anders zu erwarten, hat in der Einzelforschung der Fragenkreis um das Verhältnis Goethes zu Shakespeare noch nichts an Anziehungskraft eingebüßt. Wenn auch Rudolf Alexander Schröder in seinem Festvortrag vor der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 'Goethe und Shakespeare' [221]) dieses Verhältnis »als das einer über weite geschichtliche und landschaftliche Fernen und Verschiedenheiten hinwegreichenden Seelenverwandtschaft« anspricht (S. 6), hat er doch zugleich nicht daran vorbeigesehen, daß »das Verhältnis nicht so eindeutig ist, wie es auf den ersten Blick bedünken mag«. Die Abfassung als Festvortrag hat es mit sich gebracht, daß die »gesonderten Welten« (S. 28), in denen die beiden Dichter letzten Endes leben, nur eben angedeutet, nicht aber unter historischer Perspektive voll entfaltet worden sind. Von den Wegen, auf denen Goethe zur Kenntnis Shakespeares gelangte, berichtet auch Horst Oppel in den einleitenden Abschnitten seiner Studie 'Das Shakespeare-Bild Goethes' [222]). Und doch geht es dem Verfasser gar nicht so sehr darum, diese Begegnung in den umfassenden historischen Raum des deutschen Shakespeare-Erlebnisses hineinzustellen, als vielmehr die besonderen Voraussetzungen zu entwickeln, unter denen Goethe dazu kam, mit »anschauender Urteilskraft« sich einen höchst persönlichen Blickpunkt für Shakespeares schöpferische Eigenart zu erwerben; ein Blickpunkt, der zwar von der Organismusästhetik der deutschen Frühklassik seinen Ursprung

[219]) In: Mutschmann-Festschrift, Marburg 1951, S. 127–160.

[220]) In: Deutsche Philologie im Aufriß, hrsg. v. W. Stammler, Bd. III (1954). Auch als Sonderdruck im Verlag Erich Schmidt, Berlin-Bielefeld-München 1954.

[221]) Bochum 1949 (Schriften d. Dt. Sh.-Ges.).

[222]) Verlag Kirchheim, Mainz 1949.

nimmt, aber dann doch nur durch die unverwechselbare Anschauungsweise von Natur und Kunst, wie sie der Morphologe Goethe in lebenslanger Bemühung sich zu eigen machte, seine entschiedene Richtung erlangen konnte. Auch die 'Hamlet'-Interpretation wird dahin verstanden, daß Goethe dieses Drama wie die Meisterwerke der Antike zu den »hohen Kunstwerken« zählte, die »als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht« worden sind. Von hier aus werden schließlich einige Grundbegriffe gesichtet, die sich als geeignet erweisen könnten, die in der Literaturwissenschaft erörterte Gestaltfrage auf die Erschließung der dramatischen Struktur des Shakespeare-Werkes auszudehnen. Dieser Teil der Studie bleibt auf die Markierung des methodischen Ansatzes begrenzt, ist aber zu karg mit praktischen Beispielen der Interpretation, um die Fruchtbarkeit eines solchen Vorgehens wirklich unter Beweis zu stellen.

Die Erörterung über die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Goethe und Shakespeare ist inzwischen weitergeführt worden durch den Vortrag Richard Flatters 'Der Schleier der Schönheit'[223]). Der Verfasser geht von der Überzeugung aus, daß die Dichtung nach der Auffassung Goethes als leicht verhüllender Schleier der Schönheit zu dienen habe, da das Leben als solches als unschön und niedrig empfunden wird. Wenn man diese Prämisse akzeptiert (was man sicher nicht unbedenklich tun kann), so liegt die Folgerung durchaus nahe, »daß diese Auffassung von der Mangelhaftigkeit und Korrekturbedürftigkeit des Lebens von der Auffassung Shakespeares meilenweit entfernt ist« (S. 24). Doch nicht nur gegen diese den Sachverhalt stark vereinfachende Antithese wird man Einwendungen zu erheben haben, sondern erst recht gegen Flatters überscharf pointierte Gegenüberstellung, nach der »der eine fast-nur-Dichter ist und Dramatiker nur so nebenbei, der andre dagegen fast-nur-Dramatiker, wobei das Dichterische gewissermaßen nur als Nebenprodukt seines Schauspielertums mitläuft« (S. 14f.). Eher wird man Flatter dort folgen können, wo er zu der Frage, wie die beiden Autoren in ihren dramatischen Werken Prosa und Vers verteilen, eine vergleichende Betrachtung einleitet.

In ebenso übersichtlicher wie ausgewogener Darstellung läßt Wilhelm Dobbek noch einmal alle Fragen an uns vorüberziehen, die mit dem Thema 'Herder und Shakespeare'[224]) verknüpft sind. Im Laufe dieser Bemühung, die sorgfältig alle einschlägigen Bemerkungen Herders heranzieht und sie geistes- wie entwicklungsgeschichtlich an den rechten Ort stellt, gelingt es dem Verfasser, auch eine Reihe von Vorurteilen zu korrigieren, die im Begriff stehen, sich in der geläufigen Literaturgeschichtsschreibung einzunisten. So wird von Dobbek zweifellos mit gutem Recht die von H. Isaacsen, A. Gillies, L. M. Price u. a. vertretene Auffassung zurückgewiesen, daß Herders Sinn für das volkstümlich Ursprüngliche als eine Wirkung Shakespeares zu begreifen oder gar sein ganzes Geschichtserlebnis von dem englischen Dramatiker ausgelöst worden sei. Wie Dobbek betont (S. 49), ist dergleichen für Herder schon in der Mohrunger Jugendzeit zu verzeichnen, um dann in Riga neue Nahrung zu erhalten. Rezensent würde darin sogar noch weiter gehen und auch Herders Auffassung des Mittelalters nicht eindeutig auf Shakespeare zurückführen, sondern den mächtigen Zustrom des mit einer Urstands-Ideologie verbundenen historischen Denkens veranschlagen, wie es sich auch bei Justus Möser bemerkbar macht[225]).

[223]) In Flatters gesammelten Aufsätzen: 'Triumph der Gnade', 1956, S. 10–26.

[224]) Sh.-Jb. Bd. 91, 1955, S. 25–51.

[225]) Vgl. H. Oppel, 'Studien zur Auffassung des Nordischen in der Goethezeit', Halle a. S. 1944 (Buchreihe der DVjs. Bd. 28), bes. S. 29 ff.

An ein heißes Eisen rührt Hans Heinrich Borcherdt, wenn er 'Schillers Bühnenbearbeitung Shakespearescher Werke'[226]) erneut zur Erörterung stellt. Doch Borcherdt tut es mit entschiedenem Gewinn. Er begnügt sich nicht damit, die Stimmen der Kritiker noch einmal zu Worte kommen zu lassen, an denen es namentlich in Hinblick auf die Kraßheiten der '*Macbeth*'-Übersetzung von der Romantik bis heute wahrlich nicht fehlt, sondern er bemüht sich zunächst einmal mit bewährtem Weitblick um die Klärung der verschiedenartigen Probleme, die hier zusammenlaufen. Dabei wird einleuchtend nachgewiesen, daß es immer wieder drei Aspekte sind, die vor diesem ganzen, umfassenden Bezirk der Schillerschen Bühnenbearbeitungen berücksichtigt werden müssen: zum einen ging es für Schiller darum, das bewährte Spielgut des Shakespeare-Dramas dem Weltbild und dem Stilprinzip der deutschen Klassik anzunähern; zum anderen hatte er dabei den technischen Einrichtungen des damaligen Theaters Rechnung zu tragen; zum dritten hängen Schillers Bearbeitungen unlösbar mit eigenen Dramenproblemen zusammen, so daß sie sich organisch in Schillers schöpferische Entwicklung eingliedern (S. 54). Aus allem ergibt sich, daß eine ungekürzte und werkgetreue Wiedergabe Shakespearescher Stücke niemals in Schillers Absicht liegen konnte. Eindringlich wird gezeigt, wie die Auseinandersetzung mit '*Macbeth*' sich im letzten Stadium der 'Wallenstein'-Dichtung vollzieht, also zur Klärung und Festigung der klassischen Schicksalsidee nicht unwesentlich beigetragen hat. Auch zwischen 'Demetrius' und '*Othello*' sei durch den übereinstimmenden »Strukturtypus der Charaktertragik« (S. 58) eine Gemeinsamkeit erstellt, die es Schiller erlaubte, an beiden Stücken gleichzeitig zu arbeiten. Es ist Borcherdts Verdienst, Schillers Bemühung um '*Macbeth*' als »Neudichtung aus dem Geiste der klassischen Weltanschauung und als Theaterbearbeitung für die klassische Weimarer Bühne« zu rechtfertigen (S. 64). Ähnlich meinte es bereits Willi Flemming, wenn er die Goethe oft verdachte Bearbeitung von 'Romeo und Julia' auf die gemäßen Voraussetzungen des klassischen Theaters zurückführte[227]). In die gleiche Richtung führt auch eine Studie von Ilse Brugger '*El Porter de Shakespeare y el Pförtner de Schiller*'[228]), in der an einem Musterbeispiel der '*Macbeth*'-Bearbeitung demonstriert wird, wie stark Schiller von dem Wunsche beseelt war, über alle Besonderheiten einer überlieferten Dichtung hinweg der humanen Bildungsfunktion der von ihm geschaffenen Schaubühne nachzukommen.

Auf umfassende geistesgeschichtliche und dichtungskundliche Zusammenhänge zielt Hans Jürg Lüthi ab, wenn er 'Das deutsche Hamletbild seit Goethe'[229]) im Längsschnitt vor Augen führt. Der Verfasser hat sich nach seinen einleitenden Worten die Aufgabe gestellt, »die Hamletdeutungen seit Goethe in ihrer geschichtlichen Bedingtheit und Eigenart zu erfassen und aus der Gedankenwelt ihrer Verfasser heraus zu verstehen und darzustellen« (S. 5). Vor allem den »philosophisch gerichteten Deutungen« wird Rechnung getragen. Nach einer knappen Würdigung der klassischen und der romantischen Hamletdeutung (Goethe und Friedrich Schlegel), wobei es ohne krasse Fehlurteile abgeht, aber auch ohne Aufdeckung neuer Perspektiven, wird die Betrachtungsweise Hegels, Schopenhauers und ihrer Nachfolger (Gans, Rötscher, Ulrici, Hebbel, Gervinus, Vischer, Bahnsen und Nietzsche) skizziert. Ein dritter Teil berichtet über die

[226]) Sh.-Jb. Bd. 91, 1955, S. 52–64.
[227]) 'Goethes Gestaltung des klassischen Theaters', Verlag Schaffstein, Köln 1949, bes. S. 168 f.
[228]) Buenos Aires 1955 (Estudios Germánicos 11).
[229]) Verlag Paul Haupt, Bern 1951 (Sprache und Dichtung, H. 74).

Hamletdeutung des Realismus (Grabbe, die Jungdeutschen, Otto Ludwig), während abschließend die heute nicht gerade mehr sehr anziehende Kritik des späten 19. Jahrhunderts zu Worte kommt. Der Verfasser referiert in den einzelnen Kapiteln nicht nur die Hauptthesen der behandelten Kritiker, sondern sucht auch die verschiedenen Auffassungen vom Wesen des Tragischen und der Tragödie, die dabei nicht unerheblich beteiligt sind, ins rechte Licht zu setzen. Das gelingt ihm mit unterschiedlichem Erfolg. Da er für Hebbel von der pantragischen Konzeption ausgeht und Hebbels Hamletbild als »das eines Hegelianers« abstempelt, muß der Bezug zu Hebbels eigener Dichtung lose und unverpflichtend bleiben. Auch bei Grabbe sieht man sich versucht, die Akzente anders zu setzen als es hier geschieht. Die Ausführungen über Heines Verhältnis zu Shakespeare sind zu oberflächlich, um das Klischee der Überlieferung abzustreifen. Doch man muß dem Verfasser zugute halten, daß er sich notgedrungen auf eine Reihe von Fragen einlassen mußte, die erst noch der vorbereitenden Klärung bedürfen. Im allgemeinen darf man sagen, daß er seine Aufgabe erfüllt, soweit das nach dem gegenwärtigen Stand der Forschung überhaupt möglich ist. Von der Weiterentwicklung des deutschen Hamletbildes im 20. Jahrhundert wird am Schluß nur von ungefähr gesprochen. Dafür bietet der Verfasser den Ansatz zu einer eigenen 'Hamlet'-Interpretation, die freilich kaum über den Gemeinplatz hinauskommt (S. 178): »Hamlets Welterlebnis und sein grundsätzliches Reagieren darauf sind die eines romantischen Menschen.« Hier wird besonders empfindlich fühlbar, daß der Verfasser ohne genauere Kenntnis der modernen Forschung, zumal der angelsächsischen, auszukommen suchte.

Einen willkommenen Beitrag zur Geschichte des 'Hamlet' auf der deutschen Wanderbühne des 17. Jahrhunderts leistet Reinhold Freudenstein mit seiner Untersuchung zum 'Bestraften Brudermord' [230]). Nachdem dieses Stück noch die Forschung der 20er Jahre lebhaft beschäftigt hatte, war es eine Zeitlang auffällig still darum geworden. Offenbar deshalb, weil die immer wieder allzu starr postulierte Abhängigkeit des 'Bestraften Brudermords' vom sogenannten 'Ur-Hamlet' in einen Engpaß führte. Das deutsche Komödiantenstück ist bei einem solchen Ansatz nur dazu benutzt worden, versuchsweise eine Lücke zu schließen, die sich in der Vorgeschichte des Shakespeareschen 'Hamlet' störend bemerkbar macht [231]). Als Verdienst der vorliegenden Arbeit darf gelten, daß der Verfasser sich dazu entschlossen hat, die umfassende Problematik des 'Ur-Hamlet' zurückzustellen und sich dafür um so unmittelbarer unserem Komödiantenstück zuzuwenden. Es dient in dieser Sicht nicht länger als Belegmaterial in der Entstehungsgeschichte des 'Hamlet', sondern wird aus sich selbst heraus als ein charakteristisches Produkt der Komödiantenkunst angesprochen. Sorgfältig werden alle Zeugnisse überprüft, die bisher als Beleg für deutsche Aufführungen des 'Brudermords' in Anspruch genommen wurden. Dabei zeigt sich, daß nur die Dresdner Aufführung von 1626 als gesichert erscheint. Den Hauptteil der fleißigen Arbeit macht ein Vergleich zwischen dem Wortlaut des 'Brudermords' und den Fassungen der 1. und 2. Quart-Ausgabe des Shakespeare-Dramas aus. Durchaus instruktiv werden parallele Textstellen markiert. Der Verfasser kommt zu dem Ergebnis, daß der Redaktor sich auf die Q_1 stützte, aber nachträglich auch noch Q_2 zu Rate gezogen hat. Der Arbeitsweise des Redaktors wird bis in Einzelheiten hinein

---

[230]) 'Der bestrafte Brudermord: Shakespeares *Hamlet* auf der Wanderbühne des 17. Jahrhunderts', Diss. Marburg 1956 (Masch.). Erscheint als Bd. 3 der Reihe 'Britannica et Americana' (Verlag Cram, de Gruyter & Co., Hamburg 1958).

[231]) So jetzt noch bei Kenneth Muir, *'Shakespeare's Sources'*, Bd. I, London 1957, S. 112.

nachgegangen. Man bedauert nur, daß sich nicht ein Vergleich mit dem Verfahren von Friedrich Menius anschließt, der – wie wir durch Gust. Fredén [232]) wissen – den Text der 1620 in Leipzig erschienenen Sammlung der 'Engelischen Comedien und Tragedien' nach Aufführungen redigierte, die eine deutsche Truppe unter englischer Leitung am Hofe des Herzogs Philipp Julius von Pommern-Wolgast dargeboten hat. Der Notar aus Wolgast dürfte sich nur in rohen Umrissen den Gang der Handlung und wenigstens stellenweise den ungefähren Wortlaut notiert haben. Es bleibt eine lohnende Aufgabe, in einer künftigen Arbeit den Gemeinsamkeiten und den Unterschieden in der Verfahrensweise der Redaktoren des 'Bestraften Brudermords' und der 'Engelischen Comedien' nachzugehen.

Dem 'Bestraften Brudermord' ist auch ein eindringliches Kapitel in der 'Hamlet'-Studie von F. W. Schulze [233]) gewidmet. Bei seinem durch aphoristischen Stil und lockere Gedankenfolge etwas beeinträchtigten Versuch, »die historische Bedingtheit und Qualität des Werkes« (S. 201) zu beleuchten, ist der Verfasser der Meinung, daß sich aus dem 'Bestraften Brudermord' »ein Teil des Handlungsverlaufs des Urhamlet wiederherstellen« läßt (S. 73). An dem überlieferten Text möchte Schulze historische Schichten unterscheiden, wobei er eine Sonderung von Elementen deutschen Ursprungs, Shakespeare-Elementen und vorshakespeareschen Elementen vornimmt (S. 57). Damit bekennt er sich zu einer Anschauung, die derjenigen Freudensteins genau entgegengesetzt ist. Und diese neueren Forschungen zum 'Bestraften Brudermord', mit denen die ältere Untersuchung von M. Blakemore Evans [234]) im wesentlichen überholt sein dürfte, erweitern sich zum Dreigespräch, wenn man noch den Vorschlag von G. I. Duthie [235]) hinzuzieht, die textkritische Frage dahin zu beantworten, daß das deutsche Drama aus dem Gedächtnis nach einer *»provincial version«* von Shakespeares Stück rekonstruiert worden sei, – einer Fassung, in der Teile des Q_1-Textes und Teile eines vorshakespeareschen 'Hamlet' vermischt worden sind.

---

[232]) 'Friedrich Menius und das Repertoire der Englischen Komödianten in Deutschland', Stockholm 1939 (Akad. avh. Uppsala).

[233]) '*Hamlet:* Geschichtssubstanzen zwischen Rohstoff und Endform des Gedichts', VEB Max Niemeyer, Halle a. S. 1956.

[234]) 'Der Bestrafte Brudermord', sein Verhältnis zu Shakespeares 'Hamlet' (Hamburg u. Leipzig 1910).

[235]) *The 'Bad' Quarto of 'Hamlet': A Critical Study* (Cambridge 1941). – Vgl. auch Leo Suschko, 'Können die »schlechten« Quartos der Shakespeare-Dramen abgekürzte Provinzfassungen sein?' (Diss. Erlangen 1953, Masch., 140 S.).

Eingesandte Bücher

Büchner, Karl: Römische Literaturgeschichte. Ihre Grundzüge in interpretierender Darstellung. (Kröners Taschenausgabe. Bd 247.) Stuttgart: A. Kröner 1957. (580 S. kl. 8°) Leinen DM 15.–

Lesky, Albin: Geschichte der griechischen Literatur. Lfrg 4/5, 6/7. Bern: A. Francke 1957. (S. 193–320, 321–448, gr. 8°) Je DM 9.20

Müri, Walter: Die Antike. Untersuchung über den Ursprung und die Entwicklung der Bezeichnung einer geschichtlichen Epoche. Bern: Städt. Gymnasium 1957. (60 S. 8°)

Tacitus: Annalen. Aus d. Latein. v. August Horneffer. Mit e. Einleitg. v. Joseph Vogt u. Anmerkungen v. Werner Schur. Mit 7 Taf. 2. Aufl. (Kröners Taschenausgabe. Bd 238.) Stuttgart: A. Kröner 1957. (XLII, 611 S., 1 Kt., kl. 8°) Leinen DM 13.50

*

Ammon, Hermann: Deutsche Literaturgeschichte in Frage und Antwort. Bd 1: Von den Anfängen bis 1500. 5., neubearbeitete Aufl. Bonn: Ferd. Dümmlers Verlag 1957. (104 S. 8°) Karton. DM 5.95

Bonaventura: »De triploci via« in altschwäbischer Übertragung hrsg. v. Kurt Ruh. (Texte des späten Mittelalters. H. 6.) Berlin: Erich Schmidt Verlag 1957. (64 S. 8°) DM 5.20

Brand, C. P.: Italy and the English Romantics. The italianate fashion in early nineteenth-century England. Cambridge: The University Press 1957. (XI, 285 S., 8 Taf. 8°) Leinen 35/– net.

Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 2., durchges. Aufl. Bern: A. Francke 1954. (608 S. gr. 8°) Leinen DM 28.80

Grimm, Wilhelm: Die deutsche Heldensage. 4. Aufl. Unter Hinzufügung der Nachträge von Karl Müllenhoff und Oskar Jänicke aus der Zeitschrift für Deutsches Altertum. Darmstadt: Hermann Gentner Verlag 1957. (XXIX, 724 S. 8°) Leinen DM 28.–

Hirsch, Arnold: Bürgertum und Barock im deutschen Roman. Zur Entstehungsgeschichte des bürgerlichen Weltbildes. 2. Aufl., besorgt v. Herbert Singer. (Literatur u. Leben. NF, Bd 1.) Köln: Böhlau Verlag 1957. (XII, 163 S. 8°) Karton. DM 12.80

Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1957. (VIII, 255 S. 8°) Leinen DM 17.80

Im Urteil der Dichter. Die deutsche Literatur von Lessing bis Hauptmann. Hrsg. v. Arno Mulot. München: Bayer. Schulbuch-Verlag 1957. (XV, 350 S. 8°) Leinen DM 12.80

Kayser, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei u. Dichtung. Oldenburg: G. Stalling 1957. (228 S., 32 S. Abb. 8°) Leinen DM 16.80

Kluge, Friedrich: Unser Deutsch. Einführung in die Muttersprache. 6. Aufl., hrsg. v. Lutz Mackensen. Heidelberg: Quelle & Meyer 1957. (158 S. kl. 8°) Halbleinen DM 6.–

von der Leyen, Friedrich: Das Märchen. Ein Versuch. 4., erneuerte Aufl. unter Mitarbeit v. Kurt Schier. Heidelberg: Quelle & Meyer 1958. (186 S. kl. 8°) Halbleinen DM 6.50

May, Kurt: Form und Bedeutung. Interpretationen deutscher Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1957. (314 S. 8°) Leinen DM 16.80

Newald (†), Richard: Von Klopstock bis zu Goethes Tod. 1750–1832. Tl 1: Ende der Aufklärung und Vorbereitung der Klassik. (de Boor/Newald: Geschichte der deutschen Literatur. Bd VI/1.) München: C. H. Beck 1957. (IX, 438 S. 8°) DM 16.50, Leinen DM 21.–

Schwonke, Martin: Vom Staatsroman zur Science Fiction. Eine Untersuchung über Geschichte und Funktion der naturwissenschaftlich-technischen Utopie. (Göttinger Abhandlungen zur Soziologie. Bd 2.) Stuttgart: Ferdinand Enke 1957. (VII, 194 S. gr. 8°) DM 16.–

f Borchardt

Prosa I

(Band IV der Gesammelten Werke. 1957. 538 Seiten. Leinen 28,50 DM)

Rudolf Borchardt, Zeitgenosse Hofmannsthals und Stefan Georges, gehört zu den faszinierendsten Gestalten der neueren deutschen Literatur. In seinem umfangreichen und vielschichtigen Werk nimmt der kritische und deutende Essay eine zentrale Stellung ein. Diesen Musterstücken vollendeter Prosa kann man nur wenig Gleichrangiges zur Seite stellen. Der Prosa-Band enthält u. a. Borchardts Erstling »Das Gespräch über Formen«, die Aufsätze »Stefan Georges ‚Siebenter Ring'«, »Die Gestalt Stefan Georges« und alle Arbeiten über Hofmannsthal.

ann Gmelin

Kommentar zur »Göttlichen Komödie«

(3. Teil, Das Paradies. 1958. 628 Seiten. Leinen 29,50 DM)

Die Übersichtlichkeit der Anordnung im ganzen und der Gliederung im einzelnen ermöglicht eine ebenso gründliche wie schnelle Orientierung über das Dantesche Universalgedicht wie über seine Deutung durch die moderne Spezialforschung. Hier wird ersichtlich, daß der Dantistik der kommenden Jahre wie dem romanistischen Forschernachwuchs überhaupt ein kostbares und unentbehrliches Werkzeug in die Hand gelegt ist.

Romanistisches Jahrbuch

Hamburger

Die Logik der Dichtung

(1957. 264 Seiten. Leinen 17,80 DM)

Eine grundsätzlich neue Untersuchung der Hauptgattungen innerhalb der Dichtung, die zeigen will, daß Epik und Dramatik eine gemeinsame »fiktionale« Gattung bilden, die kategorial von der Lyrik unterschieden ist. Damit wird die eigentümlich epische Funktion der Erzählmittel geklärt, wobei exakte Definition und reiche Belege durch Beispiele aus der Weltliteratur zusammenwirken. Dieses Buch zielt zugleich darauf ab, die Dichtungslehre zu einer weitgehend exakten Disziplin zu machen und damit der Literaturwissenschaft eine Grundlage zu geben, die der der Naturwissenschaft entspricht.

May

Form und Bedeutung

(Interpretationen deutscher Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts. 1957. 314 Seiten. Leinen 16,80 DM)

Kurt May's Studien haben vielfältig auf die wissenschaftliche Diskussion eingewirkt. Seine Forschungen erhalten ihr besonderes Gepräge durch die stenge Begrenzung der Frage nach der Form auf die Sprachform. Mit einer fast entsagungsvoll anmutenden Bescheidung werden die so vielfältigen und wandlungsreichen Möglichkeiten der dichterischen Formenwelt auf ihre sprachliche Verwirklichung hin befragt. So bewährt sich diese Sprachanalyse als ein Einweihungsweg ebenso in die Poetik wie in die Problemsituation der behandelten Dichtungen und wird zu einem bedeutsamen Zeugnis der sachnahen Aneignung der literarischen Überlieferung, besonders der Dramatik Goethes, Schillers, Kleists und Hebbels.

Professor Böckmann, Deutsches Seminar der Universität Heidelberg

VORSCHAU AUF DIE FOLGENDEN HEFTE

Otto Benesch, Moderne Kunst und das Problem des Kulturverfalls. – Bruno Boesch, Über die Namengebung mittelhochdeutscher Dichter. – Hans Flasche, Friedrich Schlegel und Portugal. – Willi Flemming, Die Fuge als epochales Kompositionsprinzip des deutschen Barocks. – Johannes Hoffmeister, Beitrag zur sogenannten Kantkrise Heinrichs von Kleist. – Wolfgang Iser, The Owl and the Nightingale. Versuch einer formgeschichtlichen Ortsbestimmung. – Günther Jungbluth, Walthers Abschied. – Wolfgang F. Michael, Stoff und Idee im ‚Tod in Venedig'. – Walter Muschg, Goethes Glaube an das Dämonische. – Josefine Nettesheim, Wissen und Dichtung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts am Beispiel der geistigen Welt Annettes von Droste-Hülshoff. – Wolfgang Schadewaldt, Faustens Grablegung und die ‚Achilleis'. – Fritz Schalk, Das Problem der Spaniendeutung. – Martin Stern, Hofmannsthals verbergendes Enthüllen. – Karl Friedrich Stroheker, Studien zu den historisch-geographischen Grundlagen der Nibelungendichtung. – Fritz Tschirch, Kapitelverzahnung und Kapitelrahmung durch das Wort im ‚Ackermann aus Böhmen'.

In Aussicht stehen ferner Beiträge von Richard Alewyn, Willy Andreas, Leonhard Berger, Wolfgang Binder, Paul Böckmann, O. Friedrich Bollnow, August Buck, Herbert Cysarz, Alois Dempf, Melitta Gerhard, Romano Guardini, Willibald Gurlitt, Hermann Kunisch, Victor Lange, August Langen, Friedrich Maurer, Kurt Oppert, Walter Pabst, Rudolf Pfeiffer, Hans Pyritz, Karl Roos, H.-M. Rotermund, Richard Samuel, Georg Scheja, Walter Schirmer, Wieland Schmidt, Levin Ludwig Schücking, Emil Staiger, Paul Stöcklein, Werner Vordtriede, L. A. Willoughby u. a.

FORSCHUNGSREFERATE von Wolfgang Kayser (Lyrik und Vers), Walter Pabst (Epische Formen), Eckehard Catholy (Drama und Theater), Kurt May (Interpretationen), Paul Böckmann (Gesamtdarstellungen der deutschen Literaturgeschichte), Wolfgang Lange (Germanisches Altertum), Heinz Rupp (Althochdeutsche Literatur), Hendricus Spaarnay (Höfisches Epos), Max Wehrli (Minnesang I), Günther Jungbluth (Minnesang II), Anneliese Hofmann (Mittelalterliche Mystik), Will-Erich Peuckert (Pansophie und Mystik der Neuzeit), Erich Trunz (Barockliteratur), Arthur Henkel (Hamann), Benno von Wiese (Schiller), Benno von Wiese (Goethezeit), Manfred Windfuhr (Heine), Fritz Martini (Deutsche Literatur im Zeitalter des Realismus), Claude David (Gerhart Hauptmann), Hanna Weischedel (Hofmannsthal), Hans-Egon Hass (Thomas Mann), Richard Brinkmann (Expressionismus), Klaus Wagenbach (Kafka), Ludwig Erich Schmitt (Sprachwissenschaft), Kurt Wais (Vergleichende Literaturwissenschaft und Weltliteratur), Carl Becker (Römische Literatur der augusteischen Zeit), Michael Freund (Zur englischen Geistesgeschichte), Fritz Schalk (Dante), August Buck (Romanische Renaissance), Erich Loos (Französische Literatur im 17. Jahrhundert), Hans Flasche (Hispanistik), F. W. Müller (Französische Literatur von der Revolution bis zur Gegenwart), Alfred Rammelmeyer (Realistische Literatur der Russen), Erich Angermann (Universalgeschichte und historische Bibliographie), Gerhard Kaiser (Nationalismus), Helmut Beumann (Mittelalterliche Geschichte I), Otto Herding (Mittelalterliche Geschichte II), Stephan Skalweit (Das Zeitalter des Absolutismus), Kurt Goldammer (Religionswissenschaft), Willibald Gurlitt und zahlreiche Mitarbeiter (Musikwissenschaft), Erich Rothacker (Anthropologie, Kultur- und Geschichtsphilosophie), Kurtfried Gründer (Neuere Philosophiegeschichte), Odo Marquard (Schelling), Michael Theunissen (Kierkegaard), Odo Markquard (Nietzsche) u. a.